ПО ТУ СТОРОНУ

Евгений Евтушенко

ВОЙНА – ЭТО АНТИКУЛЬТУРА

FÜR FRIEDEN!
POUR LA PAIX
FOR PEACE
or PEACE
ЗА МИР
Support the G.I.'s RIGHT to Oppose
STOP ALL BOMBING
FREE
¡PAZ!
ЗА МИР!

ПО ТУ СТОРОНУ

Евгений Евтушенко

ВОЙНА – ЭТО АНТИКУЛЬТУРА

МОСКВА
«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»
1983

7И
Е27

Известный поэт Евгений Евтушенко в стиле острой художественно-политической публицистики рассказывает о своих встречах с рядом крупных деятелей зарубежной культуры. Книгу объединяет единый замысел — наглядно показать гражданскую ответственность современного передового художника, органическую взаимосвязь эстетической и социальной ценности искусства. Основное мерило этой ответственности сегодня — активное отношение к кардинальной проблеме человечества: войны и мира.

Художник А. С. Житомирский

Е $\frac{0804000000-109}{М-105(03)83}$ КБ —59—14—1982

Война — это антикультура

Впечатления участника Парижского форума мира

1

Париж — перекресток культуры человечества. Так исторически сложилось, что мысли французских вольнодумцев пересекли океан под шляпами с просоленными Атлантикой перьями, контрабандно завезли через невольничьи рынки Нового Орлеана в Америку дрожжи будущей революции. Не эти ли самые дрожжи были сокрыты под душистым нюхательным табаком Вольтера, и не на их ли крупицах, вроде бы по рассеянности роняемых на паркеты петербургских салонов, забражживала декабристская жженка?

Франции повезло, что она не успела привыкнуть быть империей, и поэтому потеря молниеносных наполеоновских завоеваний не была для нее столь болезненной, как для Британской империи, которой все доставалось гораздо медленнее, натужней. Но отдавать, впрочем, присвоенные впоследствии территории и Франции не было приятно. Франция постепенно теряла остатки былых колоний, напоминающие если не о мировом господстве, то хотя бы о его попытке. Вьетнам, Алжир. Президент Сенегала Леопольд Седар Сенгор, наверно, благодарный Франции за культуру, которую она ему подарила, на прекрасном французском пишет стихи, утверждающие отнюдь не наполеоновские идеи, а идею негритюда. Гоген, попавший на Таити, оказался не экспортером, а импортером красоты.

Если поражение имперских претензий спасает нацию, хотя и унижает слишком чувствительное национальное самолюбие, то есть поражения, которые унизительны без всякой одновременной спасительности. Такими были поражения двух французских революций, переваренных вместе с древками их знамен всепожирающим чревом буржуа-

зии, а затем практическая сдача страны, без всякого Роландова рога, зовущего к борьбе, голубоглазым зигфридам с закатанными рукавами. Французское Сопротивление было моральным искуплением этой сдачи. Не случайно в Сопротивлении воскресла французская гражданская поэзия...

За послевоенной порой с ее духовной и экономической мерцательной аритмией последовал спазм мая 1968 года с его полуопереточными баррикадами. Но господа бонасье излишне поспешили испугаться за витрины своих магазинов. Тени Кон-Бендита и его соратников растворились в плазме ежедневности, как бледные копии трагических теней Робеспьера, Демулена, Дантона, чьи имена сейчас стали названиями улиц, где мирно торгуют устрицами и артишоками. Многие знаменитые поэты поумирали, поэзию почти никто не читает. Брижит Бардо постарела, обзавелась собственной коммерцией, и скульптурные изображения символа Франции Марианны лепят уже не с нее, а с певицы Мирей Матье, в облегченном варианте заменившей великую Эдит Пиаф.

После левого мая Францию сильно качнуло вправо, но мощная собранность рабочего класса выровняла ситуацию, и французские ажаны отдают честь членам ЦК Компартии Франции, когда те проезжают мимо... На улицах Парижа сегодня спокойно, если не считать оглушительного бибиканья пролетающей время от времени по Елисейским полям четырех-пятитысячной орды мотоциклистов, требующих зажженными фарами и клаксонами понижения обязательной страховки для мотоциклов. Полицейские с газовыми ружьями на всякий случай настороже, но предпочитают не лезть на глаза, покуривая «Голуаз» за кустиками Гранд-пале. В разных залах Гранд-пале одновременно проходят выставка Пикассо, осенний салон, выставка испанской живописи XVIII века, неделя кино ГДР и демонстрация сокровищ Кремля. Около шапки Мономаха можно увидеть и молодую американскую пару в застиранных до еле голубоватой белизны джинсах, и чей-нибудь драный рюкзак с торчащими из него алюминиевыми раскладушками, и величавого арабского шей-

ха с многочисленной свитой чад и домочадцев, и тщательно выутюженных японцев, со скорбными вздохами сдавших в гардероб гирлянды фотоаппаратов, и какого-нибудь современного парижского Кренкебиля, от которого пахнет молодым «божоле» и луком.

В Париже 800 художественных галерей, 70 тысяч художников со всего света. Париж остается красив и необыкновенно разнообразен, притягивая к себе, как вечный магнит искусства. Но среди множества событий культурной жизни Парижа от 12 до 16 ноября сего года случилось одно, не включенное в программы развлечений и по странной невнимательности почти не замеченное парижской прессой. Между тем это культурное событие, возможно, было самым важным в эти дни в Париже, ибо на нем обсуждался вопрос: а что будет с миром, если его не будет?

Я говорю о форуме мира, проходившем под эгидой ЮНЕСКО, за которым сквозь окна наблюдала каменная гигантская женщина Генри Мура, словно обеспокоенная за судьбы миллионов своих детей, мать всего человечества. Да, так может случиться, что не будет ни этих восьмисот галерей, ни этих семидесяти тысяч художников, ни Пикассо, ни шапки Мономаха, так может случиться, что все накопления культуры за столькие века исчезнут и не будет никого и ничего...

Но, прежде чем рассказать о самом форуме, всего лишь один эпизод, произошедший на моих глазах во время перерыва между заседаниями, недалеко от здания ЮНЕСКО.

2

Седобородый человек с избыточным телом, никак не поддающимся попытке застегнуть пиджак хотя бы на одну пуговицу, еле втиснулся в битком набитое кафе. У этого человека было знаменитое лицо, судя по радостным, хотя и тактичным улыбкам узнавания, благодаря которым как бы само собой освободилось место на липком ложнокожаном диване в углу, куда и сел вошедший. Известность собственного лица его явно не интересовала.

Он заказал валенсианскую «паеллу», бутылку минеральной воды «перрье» и, вытащив из разбухших карманов исписанные по-английски листочки, стал трудиться над ними, сжимая в толстых рыжеволосых пальцах полуторафранковую пластмассовую авторучку. Его голубые глаза не по возрасту блестели. Но это был не блеск молодой неожиданно возродившейся беспечности, а тревожный блеск озабоченности важным делом. Если бы кто-нибудь заглянул в эти листочки, то увидел бы в них, скажем, следующее: «Предрассудки могут долго жить среди взрослых, но среди детей они еще, к счастью, не существуют. Безусловно, у нас огромная задача — спасти детей. Если каждый год, начиная с нынешнего, не будет Годом ребенка, то первый Год ребенка явится лишь бессмысленным жестом, оскорблением, пощечиной по лицу нашей веры в возможность выжить».

Седобородый человек тяжело вздохнул, перечитав эту фразу, подумал и дописал, по-школьному морща профессорский лоб: «Позвольте мне вспомнить реакцию одного американского бизнесмена, который сказал мне: «Когда генерал говорит, что у нас есть способность разрушить мир десять раз, в то время как, по его оценке, русские могут разрушить мир только шесть или семь раз, и когда это воспринимают как преимущество, то, как бизнесмен, я могу сказать, что это — сумасшествие...»

Седобородый человек хотел продолжить фразу, но не тут-то было. Известность его все-таки подвела, хотя обычно парижан не удивит и Симона Синьоре, наворачивающая на вилку спагетти, и даже Жискар д'Эстен, садясь за руль своего автомобиля и направляясь в ресторан, может быть относительно спокоен, что в священный час поглощения устриц и запивания их ледяным «шабли» ему никто не попытается всучить петицию, клеймящую повышение налогов. Но и в Париже, как и везде, все-таки есть люди, у которых известность чьего-то лица пробуждает скользкий комплекс приставания. Двое подошли к столу седобородого человека, сияя от бессмысленного восторга и, так сказать, причастности.

— Я вас узнал, вы — Питер Устинов! Мы — ваши поклонники! — заорал один из них. — Вы же гигант! — и полез обниматься, погружая галстук в только что принесенную, дымящуюся «паеллу». Второй ринулся к официанту и приволок его вместе с подносом, где причудливо выстроились бутылка коньяка «наполеон», белое и красное вино, несколько жестяных банок с пивом. Агрессивность гостеприимства была устрашающей.

— Простите, — тихо сказал знаменитый драматург и актер, родившийся в Англии, чья мать из рода Бенуа, а отец — из Саратова, — я не могу сейчас пить. Через полчаса я буду говорить на форуме мира в ЮНЕСКО.

— Какой еще к черту форум мира, когда тут такой выпивон! — гордо показал на поднос один из поклонников. — Брось ты ломаться, Питер. Ты, конечно, гигант, но нельзя же отрываться от простого народа...

— Простите, а вы кем работаете? Что-то вы не похожи на слесаря или крестьянина,— спросил Устинов, пряча листочки в карман и пытаясь встать, насильно усаживаемый явно наглеющими руками.

— Мы оба дипломаты. Работаем, кстати, в ЮНЕСКО, но по сравнению с вами, как вы, наверное, думаете, мы ничто, — переходя от подхалимства к хамству, сказал один из поклонников, и зрачки его сузились от пьяной злобы.

— А жаль, что вы дипломаты, — сказал Устинов и, стряхнув цепляющиеся руки, пошел к двери, добавив напоследок: — Если судьба мира будет в руках таких дипломатов, как вы, дело плохо...

3

Дипломаты, к сожалению, бывают иногда и такими, как вышеописанные. Но эти двое — еще не худшие. Есть дипломаты-интриганы, дипломаты-заговорщики, дипломаты-сеятели раздора между народами, дипломаты-взяточники, дипломаты-кариатиды тираний, дипломаты-шпионы и даже убийцы. Сколько крови было пролито в мире бла-

годаря дипломатической намеренной дезинформации, когда посылались шифровки, отражающие не саму реальность, а лишь то, что желательно было слышать тем, кто их читает. Дипломатическая дезинформация не менее, а часто и более опасна для человечества, чем дезинформация прессы.

На форуме мира 90-летний лауреат Нобелевской премии Ноэль-Бейкер, который еще в 1912 году (!) был президентом Кембриджского общества, ныне весь сгорбленный под тяжестью информации и дезинформации, подняв свой воззывающий сухонький перст, вспомнил те годы, когда он был послан в Россию с миссией Нансена. Тогда молодое Советское правительство обратилось к английскому с просьбой о помощи в ремонте наших морских портов и железных дорог. Чем же на это ответила английская дипломатия? Заговором Локкарта, политической и экономической блокадой, высадкой английских «томми» в Архангельске. Именно из дипломатических пенковых трубок с пятнышками слоновой кости исходил дополнительный дым, раздувавший пожар гражданской войны.

Только если дипломаты понимают свою профессию не как узкогосударственный «службизнес», а как защиту интересов своего народа (но только не за счет других народов), тогда эти дипломаты могут быть действительно добрыми ангелами мира. Но даже ангелу трудно быть богом. Особенно, если ангелу шлют секретные инструкции — иногда самые идиотские, — которые ангел обязан выполнять, потому что он — на службе.

На форуме мира в разных речах звучала одна и та же идея: народы мира не могут надеяться на то, что проблема предотвращения войны будет решена лишь дипломатическими средствами. Говорилось о необходимости повышения роли внеправительственных международных комитетов доброй воли, о придании конкретных организационных форм общественному мнению. Конечно, это не простой вопрос: кто будет представлять общественное мнение. В любую, даже самую антибюрократически задуманную организацию могут проникнуть бюрократы, а на заседаниях некоторых пацифист-

ских комитетов, говорят, дело порой доходит чуть ли не до драки.

Однако этот форум своей разнообразной представительностью и взаимоуважительным тоном пробудил надежду. Среди шестидесяти участников можно было увидеть и Габриэля Гарсиа Маркеса, благодаря книгам которого сотни тысяч неграмотных людей в Латинской Америке научились читать, и лауреата Нобелевской и Ленинской премий мира ирландца Шона Макбрайда, на лице которого до сих пор, казалось, лежит тень решеток тех британских тюрем, где он сидел, и гречанку Елену Влахос, которая возглавляла газету, боровшуюся против «черных полковников», и полуалжирку-полуфранцуженку Жизель Халими, которую когда-то пытали в Алжире французские парашютисты, и бывшего председателя Национального собрания Франции Эдгара Фора, и украинского прозаика Олеся Гончара, ушедшего когда-то на фронт вместе с харьковскими студентами, из которых почти никто не вернулся, и члена редколлегии «Правды» Юрия Жукова, озабоченных одной и той же проблемой — угрозой ядерной катастрофы.

Был один и особо живописный гость — восьмидесятилетний бодренький японец Риочи Сасакава, президент сразу двадцати пяти различных компаний и фондов, прибывший в окружении целой команды экспертов, переводчиков, ассистентов, секретарш и, говорят, даже массажисток, а также телевизионной группы, снимавшей каждое движение его губ, когда они раскрывались. Список его президенств вызывал невольную улыбку, потому что господин Сасакава одновременно являлся президентом и всемирной федерации каратэ, и ассоциации японских ветеранов-инвалидов. Не без юмора господин Сасакава заметил, что он борется за мир, представляя бывших военных преступников, щедро одарил всех участников халатами каратистов с написанными на них призывами к миру, от имени японской судостроительной компании вручил генеральному директору ЮНЕСКО чек на миллион долларов для учреждения премий борцам за мир, а также преподнес рояль «Стейнвей» для концертного зала ЮНЕСКО. Словом, господин Са-

сакава был в постоянном оживлении. Но его специфический стиль борьбы за мир являлся исключением на этом форуме, носившем характер делового, хотя и взволнованного симпозиума.

Все говорили, что если общественное мнение будет оставаться только мнением, а не действием, то все действия останутся только за теми, в чьих руках оружие. А иногда оружие стреляет и само по себе. Приводился пример, когда в результате ошибки ЭВМ на несколько минут возникла ложная тревога, которая могла привести к нажатию кнопок. Макбрайд внес предложение созвать всечеловеческий референдум о полном запрещении производства и использования ядерного оружия. Он обратился к Международному Красному Кресту с призывом объявить атомное оружие нелегальным, как это было с отравляющими веществами. Некоторые делегаты шли еще дальше, предлагая запретить все виды оружия, включая даже охотничье и игрушечное, исподволь приучающее детей к тому, что война — это интересно.

Утопия? Но кто-то сказал на этом форуме: «Отсутствие утопий — это не что иное, как варварство». Приведенная на форуме цифра, свидетельствующая, что с 1946 года великие державы, по подсчетам ЮНЕСКО, 6 тысяч раз садились за стол переговоров по проблемам разоружения, но до сих пор не запрещено полностью ни одно из средств ведения войны,— это было, конечно, невесело. Однако это не отменяет необходимость дальнейших переговоров, а даже напротив ее подчеркивает, ибо проблему нависшей угрозы войны преступно разрешать самой войной. Были и другие малоутешительные, даже страшноватые цифры: «Сейчас в мире достаточно оружия, чтобы убивать сотни миллиардов людей, в то время как в мире живет всего-навсего около четырех миллиардов (профессор Гронингенского университета Берт Роллинг). «Затраты на вооружение равняются 410 миллиардам долларов в год... Цена военного самолета, даже устаревшего, такова, что на эти деньги можно было бы кормить тысячу детей в течение года. На деньги, которые стоит современный авианосец, можно было бы содержать тысячу школ... 1500 миллионов детей

живут в условиях загрязнения окружающей среды, инфекций, недоедания, а то и просто в голоде...» (профессор Мехротра, Индия). «Полмиллиона ученых в мире работают в разных странах над усовершенствованием оружия... 70 процентов всех средств, уходящих на научные цели, идет на военные исследования... В мире сейчас 25 миллионов человек под ружьем, и на эти 25 миллионов уходят более 55 процентов всего мирового сырья» (Мацааммел Хак, Бангладеш). «Исследование показало, что 90 процентов материнского молока в ФРГ недоброкачественно от влияния химических субстанций... Каждый человек в мире сейчас подвержен влиянию 63 тысяч разных химических субстанций...» (профессор Кох, ФРГ). Но, пожалуй, самая впечатляющая цифра приведена в заключительном коммюнике форума: «Стоимость производства оружия равняется одному миллиону долларов в минуту».

Ноэль-Бейкер предупреждал о военной истерии, искусственно нагнетаемой западной прессой: «Средства информации создали общую иллюзию в западных странах, а особенно в Великобритании и США, о таком количестве войск СССР, что они могут опрокинуть силы НАТО прежде, чем те успеют использовать ядерное оружие, и что массы русских варваров хлынут через Европу, играя с нашими войсками, как шторм с корабликом...» Доктор Мехротра грустно заметил: «Люди выглядят волнующимися от страха: страха одной страны перед другой, страха одной расы перед другой, страха одной личности перед другой. Комплекс страха построен настолько прочно, что многие из нас стараются защититься от воображаемых последствий, придуманных нами же».

Проблему гонки вооружений участники форума рассматривали в тесной связи с бедственным положением 300 миллионов безработных в мире, с проблемами эксплуатации и попрания прав человека. Генеральный директор ЮНЕСКО сенегалец Амаду Махтар М'Боу справедливо заключил: «Не может быть мира при отсутствии желания создать мир равенства... Не может быть мира для людей, лишенных своих прав и свобод, если одни

нации подавляются другими нациями или являются жертвами всеобщей бедности...»

Форум ЮНЕСКО в Париже и солидарность его участников при подписании заключительного коммюнике, черновой набросок которого был сделан Питером Устиновым, стал победой дипломатии общественного мнения. Не политика должна определять общественное мнение, а общественное мнение — политику. А политики выше, чем взаимопонимание народов, их мир и процветание, нет и не может быть.

4

Войну, к сожалению, пока еще не удавалось отменить резолюцией ЮНЕСКО или даже Организации Объединенных Наций. Солдатские сапоги и танки столько раз шли на войну по белоснежной дороге из беспомощно опавших лепестков множества резолюций, мирных договоров, пацифистских воззваний. Войну может отменить не резолюция, а эволюция. Я подразумеваю такое изменение психологии людей, когда не только сама война, но даже и мысль о ней станет невозможна. Но что предопределяет психологию? Условия человеческого существования. Надо прежде всего изменить их, чтобы отменить возможность войны. Как?

В истории опасна грубая хирургия грязным сапожным ножом. Но и пацифистские пассивные заклинания бессмысленны, как попытка вылечить больного, намазывая йодом ножки кровати, на которой он лежит. От множества неудачных попыток грубой хирургии и заклинаний у человечества выработалась одна из его самых разрушительных привычек — привычка к войне как к неизбежному злу. Большая часть человечества все еще живет под гнетом эксплуатации. Это не только эксплуатация труда, но и эксплуатация духовная, включающая в себя социально-политические обманы, подмену свободы ее иллюзиями, подмену настоящей культуры ее эрзацами. Жизнь рядового эксплуатируемого человека проходит в беспрестанной борьбе с агрессией этой эксплуатации, с агрессией существующего или угрожающего безде-

нежья, с агрессией голода, болезней и, наконец, с еще непобедимой пока агрессией смерти.

Поэтому многие люди, придавленные стольки-ми навалившимися на них с рождения большими и маленькими агрессиями, привыкают к существованию агрессии гигантского масштаба — к войне.

В последнее время в разных странах наблюдается печально-иронический бум производства и продажи разного рода усовершенствованных дверных замков, систем сигнализации и других средств защиты от квартирных краж. Но усовершенствование замков ведет лишь к усовершенствованию мастерства воров. Нечто подобное происходит и с проблемой вооружения. Военное производство похоже на одновременное изготовление теми же самыми руками и дверных замков, и отмычек к ним.

Привычка к войне для некоторых людей переходит в привычку весьма выгодную. Не гитлеры делают круппов, а круппы — гитлеров. Самым отвратительным в военном производстве является то, что в него втянуты огромные трудящиеся массы и работа на войну дает им хлеб, хотя этот хлеб потенциально замешен на их собственной крови. Такова лицемерная логика производства вооружения.

Искусно насаждаемая привычка к войне приносит не только материальные, но и политические выгоды лицемерному меньшинству. Многие политиканы удерживаются у власти лишь благодаря запугиванию народов страхом войны или просто войной. Царское правительство в России к 1914 году находилось в состоянии гниения, распада. Чтобы отвести от себя гнев народа, оно втянуло его в первую мировую войну, пугая «усатыми немцами». Правительство кайзера Вильгельма, чувствуя свою шаткость, тоже выдумало для своего народа «усатых немцев», только оно называло их «бородатыми русскими».

Но в те времена и «Большая Берта» казалась ужасающим чудовищем. Сейчас постепенно может образоваться привычка и к существованию нейтронной бомбы. Чем страшнее сила оружия, тем страшнее привычка к войне. Возрастает опасность гегемонизма и союзов одних держав против дру-

гих. Атомная бомба и в руках высокоразвитого государства страшна, ибо развитие техники не всегда означает развитие совести. Что же произойдет, если в будущем атомные бомбы станут принадлежностью не только государств, но и политических организаций, и частных лиц?

Одни полицейские методы борьбы против террора беспомощны. Надо изменить те условия, из которых вырастает террор. Захватническая война есть не что иное, как террор сконцентрированный и даже официально награждаемый, и бороться с ее возможностью или реальностью надо лишь изменением условий, из которых он вырастает. Войну друг с другом надо заменить общей войной друг за друга, против эксплуатации, голода, загрязнения окружающей среды, болезней. Человечество настолько потенциально могуче, что, объединившись, сможет победить и смерть.

Для того чтобы уничтожить привычку к войне, надо уничтожить взаимонедоверие. Великая роль в борьбе с войной принадлежит мировой культуре, ибо по своей природе она — строительница взаимопонимания между народами. Культура и война — это непримиримые враги, потому что война — это антикультура.

Но что такое культура? Однажды на Амазонке одна старая индианка, предлагая мне банан, очистила его шкурку, вымыла банан в реке, кишевшей паразитами, и только потом дала его мне. Она думала, что так будет более культурно, более цивилизованно. Но почему эта индианка была лишена возможности читать и открыть для себя Сервантеса, Шекспира, Свифта, Рабле, Достоевского? Разве эта индианка и миллионы ей подобных не есть вина истории перед человечеством? Что может сделать такая индианка, целомудренная в своем неведении, перед угрозой ядерной войны?

Питер Устинов в своей речи на форуме сказал: «Человеческое тело есть микрокосмос всего человечества... Бесполезно говорить: «Что бы ни случилось с телом, руки должны быть хорошо вымыты и наманикюрены». Руки могут быть хорошо вымыты и наманикюрены, но если распадется тело, то они отвалятся тоже...» Нельзя отделить

культуру от жизни всего человечества, бессмысленно чистенько мыть культуру и наманикюривать — она не уцелеет, если тело жизни распадется. Наманикюренное искусство развлекательства — эти сентиментальные романы, детективы, порнокнижонки, — все это усыпительное щекотание пяток. Но когда засыпает совесть, просыпается война.

О такой наркотической эрзац-культуре точно писал Т. С. Элиот: «Массовая культура всегда будет подменой культуры, и раньше или позже более разумные из тех, кому она была подсунута, обнаружат, что они были обмануты». Но, думаю, великий поэт был не прав, добавив далее: «Существенные условия для сохранения качественной культуры меньшинства в том, чтобы она всегда оставалась культурой меньшинства». Нельзя забывать про ту старую индианку с Амазонки, про ее детей и внуков и про миллионы тех, кому мы должны помочь подняться к мировой культуре. Мировая культура — это стена перед войной, сложенная из великих книг.

5

В 1935 году в том же самом прекрасном городе Париже состоялся конгресс писателей в защиту культуры.

Они били во все колокола, предупреждая мир об опасности второй мировой войны. Эти колокола не помогли, и вторая мировая война разразилась, оставив на булыжниках, еще помнящих ладони парижских коммунаров, унизительные отпечатки нацистских сапог. Это был горький урок для всей интеллигенции мира, и дай бог, чтобы этот урок не повторился. Но он не повторится только тогда, когда мы научимся великой науке превращать благородные слова в благородные действия, когда мы не позволим антикультуре-войне растаптывать духовные ценности.

...Недалеко от здания ЮНЕСКО, где проходил форум, я увидел парижского бродягу-клошара, спавшего на вентиляционной решетке метро, прижимая к рваному пиджаку недопитую бутылку ви-

на. Я подумал о том, что этот человек инстинктивно пришел к теплу, идущему из-под земли, даже не размышляя о том, что оно составлено из дыханий множества незнакомых ему людей. Спасение человечества — если оно соединит все дыхания в одно.

Есть и бессмертные дыхания. Это дыхание Ленина, подписавшего когда-то Декрет о мире, который стал нравственной основой социализма. Это дыхание двадцати миллионов погибших не только за нашу страну, но и за все человечество.

Война, как снежная королева, несущая своими взрывами угрозу вечного оледенения, не пройдет сквозь тепло дыханий. И у человечества хватит тепла, чтобы согреть своим дыханием всех. И ту индианку с Амазонки, и этого клошара, спящего напротив здания ЮНЕСКО, где мы говорим на форуме мира, может быть, ненапрасные слова.

1979

Экран — простыня или знамя?

Заметки о белградском кинофестивале «Фест-80»

Простыня — еще не самое худшее. На простынях не только развратничают, но и любят. Экран может быть и пышно уставлен, как банкетная скатерть на пире во время чумы. Экран может быть бюрократическим сукном, под которое кладутся просьбы человеческих страданий об их рассмотрении. Экран может быть настенным узорным ковром, прикрывающим трещины и отваливающуюся штукатурку. Экран может быть кривым зеркалом, превращающим зал в комнату даже не смеха, а хихиканья. Но экран может быть и честным зеркалом, заставляющим человека увидеть собственное — иногда страшноватое — лицо. Экран может быть страницей исповеди, написанной собственной кровью. Может быть прокламацией. Может быть революционным знаменем. Может быть знаменем защиты маленького человека. Но может быть и белым флагом моральной капитуляции. Иногда этот флаг делают из простыни.

Белградский «Фест-80», на который, по заявлению его устроителей, были отобраны все лучшие фильмы мира за последние два года, показал все великие и все недостойные возможности экрана.

Иногда эти возможности, казалось бы, взаимонеприемлемые, сочетались в одном и том же фильме. «Жестяной барабан» западногерманского режиссера Волькера Шлондорфа по одноименному роману Гюнтера Грасса, без сомнений, высокоталантлив. Поразительной силы эпизод, когда мальчик с барабаном, забравшийся под фашистскую трибуну на стадионе, разрушает упрямым постукиванием магических барабанных палочек лживую гармонию милитаристских маршей, заставляя коричневорубашечный оркестр играть танцевальную музыку, а штурмовиков и гитлерюгендовцев — вальсировать под носом растерявшегося оратора со свастикой на рукаве. Какая чувствуется носталь-

гия по волшебной возможности искусства воздействовать на злобную мощь милитаризма, превращая волков в овечек, что, к сожалению, попахивает безнадежностью идеализма. Но как минимум — хотя бы не подыгрывать коричневой музыке...

Однако Шлондорф сам снижает идею этого фильма, запихивая мальчика то в одну, то в другую постель, как будто не веря, что зрители проглотят фильм и без этой сомнительной приправы. Высокая нравственная задача смазывается безнравственностью художественного приема, основанного на такой сексуальной комбинации. Но если в «Жестяном барабане» комбинация «ребенок + женщина» лишь приправа, то во французском фильме Бертрана Блие «Приготовьте платки» это уже основное блюдо. Это просто-напросто противно смотреть, ибо невозможно забыть, что на экране — настоящий ребенок лет двенадцати, которого взрослые дяди-кинематографисты превращают в орудие своих аморальных манипуляций, притворяющихся комедией. К сожалению, такая комбинация стала наипоследней модой и даже проникла в фильм «Луна» Бернардо Бертолуччи — одного из лучших современных режиссеров. В «Луне» комбинация еще более зазывательно обострилась: «подросток + собственная мать». Эпизод, где мать пытается спасти сына от наркотиков сожительством с ним, выглядит как вульгаризированный эдипов комплекс. Замена красного знамени, каким являлся замечательный киноэпос Бертолуччи «Двадцатый век», на простыню с маркой киностудии «Двадцатый век Фокс»? Если так, то почему это произошло с режиссером, показавшим, как никто, неизбежность классовой борьбы между итальянскими крестьянами и помещиками, сгустив ее до революционной метафоры? Крушение иллюзий? Отказ от марксизма? Конформизм режиссера, поставившего когда-то знаменитый фильм «Конформист»? Вот примерно какими вопросами атаковали югославские журналисты самого Бертолуччи на его пресс-конференции.

Бертолуччи — тридцатйвосьмилетний черноволосый красавец со смертельно усталыми насторо-

женными глазами — весь как-то сжался, подобрался под своим небрежным вельветовым пиджаком, хотя старался не показывать напряженности, интонационно расслабляя саморазрушительную защитительность ответов. Говорил о том, что фильм «Луна» не понят. Упрекал критиков, что они смотрят фильмы не вместе с массовой публикой, а на специальных просмотрах. Справедливо, но не в данном случае. Аргументировал тем, что реакция публики есть дополнительное качество фильма. Говорил, что нельзя от художника требовать постоянной социальной дидактики, что он делал исповедально-лирический фильм, а не фильм о борьбе с наркотиками. Тонко заметил, что пощечина по лицу сына-подростка была пощечиной отца по собственному лицу. Отстаивал право на показ самых интимных, даже физически малоприятных сторон жизни, а не только на показ социальной борьбы. Защищался, что это вовсе не означает отхода от марксизма, от понимания тех изменений в мире, которые произошли после Октябрьской революции. Пошутил: «Но когда я ем спагетти, я не думаю о том, что ем их по-марксистски или нет...» Горько упомянул, что, когда он не смог найти денег в Италии на постановку «Двадцатого века», ему пришлось повенчать красное знамя с американскими долларами и что в этом трагический парадокс существования левого кинорежиссера в капиталистическом мире. Сожалел, что «Двадцатый век» был показан у нас только на кинофестивале, но не был увиден широким зрителем, о чем мечтал Бертолуччи. Однако Бертолуччи поскользнулся, как на арбузной корке, на собственном тезисе о том, что кинематограф имеет право быть просто-напросто «удовольствием». И что незачем требовать от него воспитательно-социальной функции. Это неубедительно прозвучало, особенно в сегодняшней атмосфере гонки вооружений, нагнетания международной напряженности. Само слово «удовольствие» слишком скомпрометировано удовольствиями меньшинства, построенными на страданиях большинства. Вся практика лучших фильмов самого Бертолуччи восстает против такого тезиса. Конечно, люди изматываются под гнетом ежедневности

и многие из них приходят в кинотеатры лишь для того, чтобы отдохнуть. Но искусство не парк культуры и отдыха с развлекательными аттракционами. Если люди превратятся лишь в потребителей удовольствий, то они перестанут быть людьми.

На «Фесте-80» проявились две основные тенденции мирового кинематографа — «удовольствийная» и нравственная. Американский фильм «Чужак» Радлея Скотта о чудовище с иной планеты, попавшем на звездолет, представляет собой лишь космическую вариацию «Челюстей» и мало чем отличается от западногерманского фильма «Носферату» Вернера Герцога о вампире, высасывающем кровь красавиц. Какая разница в аттракционах ужасов, если один из них поставлен на земле, а другой в космосе. А вот один из создателей вампирских аттракционов Роман Полянский на сей раз представил неожиданную для него ленту «Тэсс» по роману Харди «Тэсс из рода д'Эрбервилей», любовно восстанавливающую атмосферу провинциальной Англии, где сквозь патриархальную дымку проступают реальные человеческие трагедии. Фильм посвящен памяти американской актрисы Шарон Тейт, зверски замученной бандой Мэнсона на вилле Полянского, как будто воплотившимися вампирами, прыгнувшими в действительность из его фильмов. Может быть, «Тэсс из рода д'Эрбервилей» была любимой книгой Шарон? Замечательна сцена, когда Тэсс (ее прекрасно играет Анастасия Кински) стоит на фоне бешено работающей молотилки, чье крутящееся колесо образует как бы страдальческий нимб над головой героини. Однако инерция фильмов ужасов прорвалась в фильме, когда Полянский не удержался от безвкусного капания крови сквозь потолок. В конечном счете все свелось к мелодраме и получился лишь ретроспективный сентиментальный аттракцион. По конструкции картина «Тэсс» напомнила виденные мной ранее польский фильм «Прокаженная» и «Мой ласковый и нежный зверь» Лотяну, сделанные не менее талантливо, но тоже не поднимающиеся до уровня нравственной сверхзадачи. Конкретный материал даже при самой тончайшей обработке замыкается сам в се-

бе, если не освещен изнутри глубокой духовностью.

Работы таких мастеров, как Роберта Альтмана «Идеальная пара», или Дино Ризи «Мой дорогой папа», или Георгия Данелия «Осенний марафон», для меня остаются всего-навсего очаровательными, но все-таки замкнутыми сами в себе, несмотря на бесспорную талантливость режиссерских приемов и блестящую работу актеров. Что означает внутренняя или внешняя отделка зданий, если их фундамент неглубок? У Феллини есть удачные или неудачные фильмы, но его никогда нельзя обвинить в том, что он берется ставить что-нибудь, не имеющее первостепенной важности для него самого. Его противоречивый фильм «Репетиция оркестра», ставящий проблему разрушительности хаоса и жестокости насильственного порядка, заставляет зал задуматься о том, как страшно оркестру распуститься, разболтаться, и одновременно о том, как страшно подчиняться дирижеру, в конце концов от слепого повиновения музыкантов переходящему к фашистским выкрикам. За каждым фильмом Феллини невольно следишь, как за новым этапом в развитии крупной человеческой личности. А вот фильм замечательного режиссера Питера Богдановича «Святой Джек» остается лишь экзотическим аттракционом. Никакие попытки сотворить героя из сингапурского сутенера, великолепно сыгранного Беном Газарра, не помогают. ФБР хочет скомпрометировать одного американского конгрессмена и предлагает сутенеру сделать фотографии его похождений с мальчиками на предмет шантажа. Сутенер делает снимки, но потом в нем просыпаются муки совести, и он бросает пакет с фотопленками в воду. Сомнительный героизм, потому что жертва шантажа вызывает не большие симпатии, чем шантажисты. При демонстрации фильма Уолтера Хилла «Воины» о войне между двумя уличными бандами во многих кинотеатрах США разгорались кулачные баталии, переходящие прямо с экрана в зал. Это тоже аттракцион — только кулачный. Рассыпается, не сцементированный никакой серьезной философской задачей, фильм Франко Брус-

сати «Забыть Венецию», превращаясь лишь в сексуально-извращенческий аттракцион, и жаль усилий актеров и операторов спасти неспасаемое. Несмотря на постановочную роскошь, разваливается фильм Сиднея Люмета по книге «Волшебник Изумрудного города», ибо все очарование этой мудрой сказки упрощено до пустоватого танцевального аттракциона. Но на «Фесте-80» были и фильмы, в которых причудливо соединялись элементы аттракциона и большого искусства. Вся первая половина фильма Копполы «Апокалипсис сегодня», где физически ощущается зрительское присутствие при атаке вертолетов на вьетнамские деревни и при проходе разведывательного катера по партизанской реке,— это аттракцион, работающий на идею отвратительности так называемой романтики войны. Но как только действие переносится в храм, где возникает оперно зловещая фигура сумасшедшего полковника, сыгранного Марлоном Брандо, то несмотря на попытки режиссера «офилософить» нагромождаемые ужасы, аттракцион снова становится только аттракционом. Нежелание философского осмысления действительности или его размытость разрушительно для кинематографа, даже талантливого. Размытость эта, как правило, зиждется на бегстве от социального анализа или хотя бы нравственного. Боязнь дидактики приводит к страху мышления. Опасение показаться нравоучительно скучным толкает к «интересничанью». Но парадокс состоит в том, что вымученное интересничанье становится скукой. Большого искусства без большой философии не бывает.

Милошу Форману удалось заставить аттракцион бродвейского мюзикла «Волосы» стать блестящим фильмом только потому, что режиссер ненавязчиво подсоединил к музыкальной основе философию человеческого братства, яростного желания того, чтобы все были счастливы и свободны под единым солнцем. Фильм полон редкой ослепительной жизнерадостности, ничего общего не имеющей с отравленными карамельками «хэппи эндов». Отдельные моменты фильма вызывают в зале подлинно заразительную эйфорию, далекую от

наркотического насильственного возбуждения, сменяющегося затем духовной депрессией. Безнравственные удовольствия — вне искусства. Но на искусство нравственного гармонического удовольствия художник имеет право. Тогда любой аттракцион оправдан. Советский фильм «Сибириада» Михалкова-Кончаловского в своей аттракционной части, показывающей сибирские гулянки или муравьев, ползущих по лицу заснувшего мужика, экзотичен своей этнографией лишь для иностранцев. Этнографический перебор или, наоборот, явная «несибирскость» натуры в некоторых кадрах для иностранцев незаметны, как, скажем, для меня, для сибиряка. Настоящая жизнь в этом фильме наступает, когда аттракционы кончаются и на экран врывается полный неистребимой, даже пугающей жажды жизни герой, сыгранный Никитой Михалковым с неповторимой отчаянной удалью. Сцена под плащом, которая ханжам покажется, возможно, слишком грубоватой, дышит полнокровным, не стесняющимся себя самого, чувственным реализмом.

А вот американский фильм «Норма Рей» Мартина Ритта — это удивительное по мощности социалистическое пролетарское искусство, еще более ценное тем, что оно создано в капиталистических условиях. Когда Норма Рей (чью роль с феноменальной силой играет Сара Филд), выгоняемая с фабрики хозяйскими холуями, борющимися против профсоюзного движения, встает на станок, держа в поднятых руках над головой лист бумаги, где написано только одно вызывающее слово «Союз», и один за другим останавливаются все другие станки, демонстрируя мощь рабочей солидарности, то комок слез застрял у меня в горле, а сидевший рядом Савва Кулиш толкнул меня локтем в бок и шепнул: «Это надежда». Да, есть еще в мире надежда, пока в людях не убит священный инстинкт солидарности, делающий людей людьми. А мы иногда забываем, что социальная сила искусства — это его дополнительная эстетическая функция. Мы забываем, что так называемая производственная тема полна острейших драматических коллизий, если, конечно, касаться ее

не ловкими руками лакировщиков, а мужественными руками сопереживателей чувств рабочего класса. Возрождение интереса к жизни рабочего класса сейчас характерно для американских прогрессивных кинематографистов, что делает им честь.

На «Фесте-80» рабочая тема, перекликаясь с «Нормой Рей», гражданственно прозвучала и в ленте Нормана Джевисона «Кулак» о моральном перерождении бывшего рабочего, ставшего профсоюзным боссом. Фильм «Божественные дни» Теренса Малика, напоминая о таких старых доблестных лентах, как «Соль земли» и «Гроздья гнева», посвящен трагедии американских бедняков. Сидней Люмет в «Телевизионной сети», Норман Джевисон в «Правде для всех», Джеймс Бриджес в «Китайском синдроме» это — после саморазрушившегося движения «сердитых молодых людей» — новое благородное движение «сердитых немолодых людей» американского кинематографа, выступающих против ядерной угрозы, против моральной коррупции.

К этому движению «сердитых немолодых» примыкают итальянец Франческо Рози с его великолепным антифашистским фильмом «Христос вернулся в Эболи» и испанец Карлос Саура с его горчайшей трагикомедией «Маме исполняется сто лет», где дети пытаются отравить собственную мать на ее дне рождения.

Искусство иногда тоже похоже на мать, которую пытаются отравить собственные дети. Но, как и в фильме Сауры, среди детей искусства всегда найдется кто-то, кто вложит в уже холодеющие уста матери не яд, а спасительное лекарство. Пока такие дети есть, искусство не погибнет.

...После нервной пресс-конференции мы сидели с Бернардо Бертолуччи в маленьком белградском ресторане, и режиссер стал совсем другим, потому что ему не надо было обороняться от атакующих вопросов. Мне сразу стало понятно, что многие его ответы, в частности, настаивание на праве «удовольствия», были всего-навсего оборонительным эпатажем. Бертолуччи рассказывал мне о том, какую тоску иногда он ощущает по поэзии — ведь его отец был поэтом, а сам Бернардо начинал ра-

боту в искусстве со стихов, выпустив крошечным тиражом маленькую книжку. Свою работу в кино Бертолуччи начал ассистентом Пьера Паоло Пазолини, поэта, перед которым он преклонялся. Разговор зашел почему-то о гениальной трилогии Дюма про д'Артаньяна и его друзей. Я с горечью сказал Бертолуччи о том, что все киноверсии этой трилогии были превращены режиссерами лишь в «удовольствийное» зрелище, смазав всю тонкость психологии героев, их трагическую обреченность.

— Ты прав... Это действительно скорее трагическая, чем авантюрная книга, — сказал Бертолуччи, и вдруг его смертельно усталые глаза загорелись юношеским блеском. — А помнишь сцену гибели Портоса, когда его завалили камни в пещере и он пробормотал, не в силах расшвырять давящие камни, свои последние в жизни слова: «Чересчур тяжело...»

Вернувшись в Москву, я открыл «Виконта де Бражелона, или Десять лет спустя» и перечитал эту книгу.

«Портос простер вправо и влево свои могучие руки, чтобы удержать падающие на него камни. Его ладони уперлись в гигантские глыбы; он пригнул голову, и на его спину навалилась целая гигантская скала. Но, раздвигая стены, давившие на него с боков, он тем самым лишил точки опоры монолит, лежавший у него на плечах. Этот груз придавил его и поверг на колени... Портос, видя бесплодность этой борьбы, насмешливо проговорил последние в жизни слова: «Чересчур тяжело...»

Какие бы стены ни давили на художника с боков, какие бы камни на него ни рушились, он не должен лишать опоры монолит гражданской ответственности, лежащий у него на плечах. Иначе художник окажется на коленях. В искусстве тяжело всегда. Но говорить самому себе «Чересчур тяжело...» художник не имеет права.

1980

Жить без поэзии нельзя

Диалог в мастерской писателя

Ален БОСКЕ
(Франция)

Евгений ЕВТУШЕНКО
(СССР)

Евг. Евтушенко. У меня сложилось впечатление, что французы мало покупают поэтических книг, плохо знают свою поэзию. Может быть, я ошибаюсь? Если нет, тогда в чем тут причина? Означает ли это, что французская поэзия находится в состоянии кризиса или интерес к поэзии переживает кризис? Каковы, например, были прижизненные тиражи книг Артюра Рембо, Верлена, Элюара по сравнению с прижизненными тиражами современных поэтов?

Ален Боске. Вы совершенно правильно считаете, что во Франции читающая публика, кроме нескольких сот человек, предпочитающих молодых поэтов, и примерно двух тысяч, которые предпочитают поэтов признанных, утрачивает интерес к поэзии, или, точнее говоря, к чтению стихов. Это не новое явление. За всю долгую историю нашей поэзии, не считая средневековья, когда поэзия существовала в основном в устной форме, наши поэты пользовались популярностью лишь на протяжении двух эпох. Во времена романтизма, между 1810 и 1830 годами, когда Виктор Гюго, Альфонс де Ламартин и Альфред де Виньи воплощали в очень ясных и ярких стихах всю пылкость их поколения. И затем во время немецкой оккупации, между 1940 и 1944 годами, когда поэзия Сопротивления в лице Элюара, Арагона и Пьера Эммануэля вновь сумела выразить все тревоги и страдания целого народа. Немецкая цензура была более придирчива к прозе, чем к поэзии. Во все другие времена за нашей поэзией следили лишь небольшие, фанатично влюбленные в нее, но узкие группы людей. Показательно, что Артюр Рембо

при жизни не нашел издателя. Вспоминаю, как в 1938 году купил один сборник Поля Элюара, выпущенный в 1922 году: это было первое издание тиражом 500 экземпляров, другого тогда совсем не было.

Состояние нашей мало читаемой, но очень богатой именами поэзии, таким образом, увы, нормально. Такое положение вещей имеет несколько причин давнего происхождения. Поэзия Франции, особенно после Бодлера и Малларме, в первую очередь является сферой экспериментирования. И авангардистского поиска.

Вследствие этого ее язык труден и требует от читателя серьезной подготовки. Этого усилия не хотят сделать ни народ, ни средние классы. Поскольку поэзия перестала быть рациональной и социальной, она уже не является жизненной необходимостью. Можно обвинить девять из десяти поэтов в излишней интеллектуализации и начетничестве.

С другой стороны, «потребитель» западного толка считает поэзию малоразвлекательной. Прибавьте к этому и два других обстоятельства более широкого плана. Первое — касается ощущения, зачастую подсознательного, что Франция переживает относительно спокойные годы, несмотря на безработицу и трудовые конфликты, вследствие чего она не стремится переоценивать окружающее и не желает, чтобы поэзия открывала ей новые ценности. Мы пассивны во всех областях, в том числе и в искусстве. Второе обстоятельство связано с недоразумением: средства массовой информации, недолюбливающие поэзию, создают видимость, что она живет в песне. С моей точки зрения, считать, что Жак Брель (лучший из них), Жорж Брассанс или Шарль Азнавур истинные, в полном смысле слова, поэты, — большая ошибка. Народ же, наоборот, утверждает, что только они поэты и есть. Я заканчиваю ответ на ваш вопрос замечанием: слишком многие наши молодые поэты, заранее уверенные в том, что будут непоняты, изобретают язык, далекий от классического. Тем самым они создают повод для еще большего их непонимания.

Е. Может ли образованный человек быть полноценным, если он не любит поэзию?

Б. Цивилизованный человек не может жить без искусства, благодаря которому он постигает идеал, неизвестное или просто-напросто другое представление о самом себе. Музыка приводит его в восторг, и это восхищение необязательно передавать в словах. Живопись дает ему ощущение совершенства, близости к вечно недостижимому, но все же доступному для понимания образцу. Поэзия, может быть, не так непосредственно затрагивает чувство, она более требовательна потому, что имеет дело со словом: тот, кого она волнует, переживает это волнение, реализуя его в мысли, способности анализировать в игре воображения. Чудо поэзии в том, что она обращена также и к разуму: без этого нельзя обойтись.

Е. После ухода таких значительных поэтов, как Сен-Жон Перс, Т. С. Элиот, Оден, Пастернак, Пабло Неруда, по мнению многих, в мировой поэзии им нет достойной замены в лице молодых. Как вы думаете, с чем связано появление крупных поэтических индивидуальностей? С историей? С развитием языка? С психологическим состоянием народа, человечества?

Б. После смерти великого поэта люди часто поддаются искушению считать его незаменимым. А затем появляется другой великий поэт. Существует также мнение, что рождение уникального поэта связано с каким-либо значительным историческим событием. Это неправомерно для Франции. Ни одно из наших исторических событий не породило шедевра, непосредственно связанного с ним. Ни революция 1789 года, ни Парижская коммуна, ни победа под Верденом не нашли своего отражения в каком-либо памятном произведении. С течением времени нам даже приходится признать, что наши стихи периода Сопротивления уступают поэзии времен борьбы с гитлеризмом в Югославии или ленинградской блокады. Французская поэзия значительна в спокойные, бессобытийные моменты истории, когда поэт может осмыслить универсальность своих идей. Самые прекрасные стихи Рембо написаны с 1873 по 1875 год, довольно бесцветный

период, когда поражение в войне с Пруссией уже было забыто. Лучшие страницы Сен-Жон Перса относятся к 1907—1910 годам, периоду расцвета бесстыдного колониализма. У нас нет ни одного бессмертного стихотворения, посвященного Людовику XIV, Наполеону, Жоресу или де Голлю.

Е. Является ли, по вашему мнению, кино десятой музой искусства, а телевидение — одиннадцатой? Во всяком случае, к сожалению, для нас, писателей, видимо, влияние этих муз гораздо сильнее литературы. Или нам только так кажется? Способно ли телевидение формировать психологию современного человека или оно не затрагивает духовных глубин так, как литература?

Б. Я не смотрю фильм: я вхожу в него и в нем растворяюсь. Кино — это самый сильный наркотик нашего времени. Но оно мешает думать: это физический феномен, которого надо научиться остерегаться. Кино представляет собой искусство, обладающее наиболее сильным эффектом воздействия. В капиталистическом мире это прежде всего индустрия, призванная поражать, оболванивать, индустрия, обращенная непосредственно к инстинктам. Это вовсе не умаляет значения таких выдающихся творцов, как Феллини, Бертолуччи, Коппола.

С точки зрения людей моего поколения, телевидение уничтожило понятия пространства и времени. Я знаю водопады Замбези и пески Сахары благодаря телевидению, хотя и не был там. Замечательно и ужасающе: телевидение вынуждает меня реагировать немедленно и отнимает возможность зрелого размышления. Вследствие этого я превращаюсь в аудиовизуальное «животное».

Е. Написано огромное количество книг, призывающих людей к доброму, прекрасному. Однако в мире продолжают существовать злоба, жестокость, насилие, эксплуатация, войны. Неужели искусство не оказывает никакого влияния на жизнь, неужели оно бессильно перед лицом темных человеческих инстинктов? Или великих книг написано недостаточно? Или — даже если их будет написано в десять раз больше — это не поможет? Почему? Может быть, мы преувеличиваем значение литературы и не только от нее зависит мораль человечест-

ва? Но если мы, писатели, не будем ставить перед собой моральную сверхзадачу помимо чисто артистической, тогда зачем писать?

Б. Опасно смешивать литературу и мораль. Из поведения Данте, Шекспира, Достоевского, Свифта нельзя извлечь никакого урока. Литература же исследует самые потаенные уголки сердца: надежду или отчаяние, одиночество или солидарность, мечту или реальность. Для воспитания граждан государству нужны поучительные книги. А также гении... Замечательно, что творчество Маяковского было так сопричастно идеям его времени в его стране. Зачастую же гений остается непонятым, потому что он опережает свое время. Точнее говоря, красота, совершенство сами по себе являются особой моралью...

Е. Какова судьба нашумевшего в свое время направления «антироман»? Если бы вас спросили о первой десятке сегодняшних романистов мира, кого бы вы назвали?

Б. «Новый роман», или «антироман», знаменует собой конец психологической логики в том виде, как она существовала в произведениях Бальзака или Толстого. На смену этому понятию пришли элементы психоанализа и вечного сомнения по поводу взаимосвязи между героем и его действием: вольно или невольно, до какой степени? К тому же автор исключает себя и уже не играет роли судьи: он сам уже не знает до конца причин, которые толкают его героев к действию. Наконец, «новый роман» на фоне страха перед ядерной войной позволяет предметам, обстановке, внешним элементам играть почти столь же важную роль, что и человеку. Я резюмировал бы эту ситуацию в таком вопросе: «Человек ли открывает дверь или каким-то таинственным образом дверь внушает человеку мысль открыть ее?»

Я называю только живых. В прозе это в первую очередь американец Теннесси Уильямс и турок Яшар Кемаль. Затем Габриэль Гарсиа Маркес и аргентинец Хорхе Луис Борхес. Сэмюэл Беккет — как автор романов и драматург. Три поэта: швед Артур Лундквист, болгарка Елисавета Багряна и грек Яннис Рицос. Из скромности я не на-

зываю французов, но не могу не упомянуть Жана-Поля Сартра. И позвольте мне из вежливости не называть имен русских писателей, которых я люблю.

Е. Над чем вы сейчас работаете?

Б. После выхода в свет моего автобиографического романа «Русская мать», ныне переведенного на шесть языков, я заканчиваю работу над стихотворным циклом — 160 сатирических стихов, — в котором ставлю вопросы: что такое деловой человек, что такое транквилизатор, что такое власть денег? Французская поэзия до сих пор была очень сдержанна в рассмотрении этих проблем.

Е. Как вы относитесь к русской литературе?

Б. Поскольку поэзия Пушкина почти непереводима на французский язык, а фигура Гоголя представляется нам загадочной в ее боли, ни тот, ни другой заметно не повлияли на нашу литературу. Напротив, Достоевского мы считаем одним из самых значительных писателей мировой литературы: по правде говоря, именно Достоевский в большей степени, чем Шекспир, Сервантес или Гете, повлиял на писателей, которым свойственно ощущение исконной вины человека; в этом смысле он и Франц Кафка — новаторы, не имеющие себе равных. С 30-х годов Маяковский имел своих приверженцев, особенно в лице Арагона. Чехов повлиял на некоторых драматургов интимного жанра в 40-х и 50-х годах. В последнее время в области поэзии наши молодые поэты обращаются к советской поэзии, находя у вас некоторую свежесть и прямоту...

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Беседа с Аленом Боске была для меня крайне интересна, ибо он является и одним из ведущих современных французских поэтов, и одним из наиболее читаемых прозаиков (его книга «Русская мать» была недавно удостоена премии Французской академии). Кроме того, Ален Боске — один из «законодателей» критики, постоянно выступающий в газете «Монд» по вопросам литературы. И наконец, он признанный знаток живописи, и у него одна из лучших в Париже частных коллекций.

Трудно найти человека во Франции, который мог бы так профессионально разбираться во всех жанрах искусства. Мать у Алена Боске была по происхождению из России, и хотя он пишет по-французски, но говорит по-русски прекрасно, совершенно без акцента. Его ответы на мои вопросы поражают свободой движения мысли профессионала-эссеиста и вызывают уважение, хотя многое кажется и довольно спорным с моей точки зрения. Но таково искусство — на него, видимо, не может быть двух одинаковых взглядов.

Интересен анализ малочитаемости французской поэзии, где трагически точно определено, почему некоторые молодые поэты своим отрешенным «экспериментаторством» создают повод для еще большего их непонимания. Но весьма сомнительно, что Франция «не стремится переоценивать окружающее и не желает, чтобы ей открывали новые ценности». У меня сложилось впечатление, что французская молодежь полна жажды именно этой переоценки, что иногда приводит ее к хватанию за ложные ценности, закамуфлированные в «левацкие» риторические тоги. Но есть и здравая переоценка буржуазных мнимых ценностей, переходящая не в дешевый нигилизм, а в осмысление необходимости борьбы за будущее. Походя брошенная фраза о якобы существующем нежелании повышать подготовку к чтению поэзии — «этого усилия не желают делать ни народ, ни средние классы» — страдает отсутствием определения того, что такое народ. Однако это определение — одно из самых трудных. Легко опрокидывается самим опытом французской литературы тезис Боске о том, что «ни революция 1789 года, ни Парижская коммуна не нашли своего отражения в каком-либо памятном произведении».

Ален Боске говорит, что «опасно смешивать литературу и мораль». Конечно, опасно, если литература вырождается в сухое морализаторство. Но, на мой взгляд, основные моральные ценности человечества зиждятся именно на великой литературе. Пример Маяковского сам полемизирует с Аленом Боске. Маяковский воевал стихами и за победу революции, и за новые победы уже победившей

революции, ибо революция для него не была чем-то застывшим, как вулканическая лава, а постоянно живой, развивающейся, дышащей, сражающейся.

Но в целом ответы Алена Боске вызывают мое глубокое уважение и, надеюсь, помогут читателям почувствовать атмосферу главных проблем, стоящих сегодня перед западной интеллигенцией. Ален Боске выразил надежду побывать на родине своей матери, и я уверен, что советские писатели и читатели окажут ему традиционное сердечное гостеприимство.

1980

2 Заказ 1417

На стороне народа

Диалог в мастерской писателя

Хулио КОРТАСАР
(Аргентина)

Евгений ЕВТУШЕНКО
(СССР)

Е. Евтушенко. Существует ли только испанская литература или можно говорить о существовании литературы латиноамериканской?

Х. Кортасар. Ты задал хороший, хотя и нелегкий вопрос, потому что у него много аспектов. Существует литература, порожденная кастильской речью и охватывающая все, что создается в Испании и Латинской Америке. Однако в последние десятилетия мы имеем дело уже с двумя литературами: той, которую можно назвать полуостровной (сохраняющей характерные черты испанской литературы), и той, которую можно именовать в ее совокупности латиноамериканской. Испанский язык значительно меняется: тот испанский, на каком говорят в Мексике, Никарагуа или Аргентине, заметно отличается от языка, на котором изъясняются в Испании.

Е. Различается ли литературный язык и язык, на котором говорит народ?

К. Язык испанской литературы полуострова и язык литературы Латинской Америки различаются примерно так, как английский язык Англии и США. В них отражаются различные психологии и понятия разных народов. Да, есть литература испанская, и наряду с ней существует литература латиноамериканская, различия между ними достаточно заметны. Испания обладает огромной, уходящей в глубь веков литературной традицией, начиная с «Песни о моем Сиде» и романсов, испанский писатель — несмотря на всевозможные современные тенденции — ясно сознает эту традицию и знает, что стоит на твердом пути.

В Латинской Америке мы унаследовали язык завоевателей, который не был литературным язы-

ком. Литературу нам приходилось создавать самим либо же заимствовать и подражать. Поэтому в XIX веке в Латинской Америке много подражали. Следовали французским и английским образцам; кто усвоил французский романтизм, кто — английский. Потом заимствовали символизм, причем не только его французские образцы, но и немало испанских.

Вот уже лет тридцать-сорок, по моим расчетам, как мы отказались следовать литературным образцам. Латиноамериканским писателям не нужны чужие образцы, они теперь не желают ничего перенимать. Разумеется, они испытывают, подобно писателям всего мира, влияние других литератур, но главная характерная черта, определяющая силу латиноамериканской литературы недавних десятилетий, — это отсутствие традиции. Письменную литературу приходится создавать заново, на пустом месте. Это ставит перед нами серьезные проблемы, но в то же время обусловливает и наши большие успехи. Свидетельство тому — творчество такого писателя, как Мигель Анхель Астуриас, который писал очень своеобразным языком. Он создал свое мировоззрение, собственную картину мира, которая, по сути дела, была картиной мира гватемальского индейца. Его роман «Маисовые люди» мог бы написать индеец, владей он пером.

Е. Кстати, некоторые критики называют символический язык Хорхе Луиса Борхеса, твой, Габриэля Гарсиа Маркеса латиноамериканским модернизмом. Мне же представляется, что и у тебя, и у Маркеса многие образы восходят к американскому фольклору. Так ли это?

К. Да, так. Вся наша литературная история сводится к фольклору. Страны, имеющие за собой громадную индейскую культуру, — Мексика, Гватемала, Перу — обладают богатейшим индейским фольклором. Не удивительно поэтому, что писатели этих стран широко используют фольклор.

Ты назвал Борхеса. Но беда живущих на берегах Ла-Платы, то есть аргентинцев, уругвайцев, даже чилийцев, состоит в том, что у нас нет туземных культур и индейцев. Поэтому в книгах Борхеса, как и в моих, гораздо более заметны влияния

западного типа, чем в творчестве колумбийских, мексиканских, гватемальских писателей. Ведь у нас совершенно отсутствуют традиции. Поэтому, отвечая на этот вопрос, надо прежде всего разделить латиноамериканских писателей на тех, которые имеют опору в индейском богатом фольклоре, и тех, кто не имеет никакой опоры, кроме унаследованной от Европы культуры.

Е. Я побывал во многих латиноамериканских странах. Мне кажется, что у всех народов Латинской Америки есть писатели, слава богу, не столь разобщенные, как писатели других стран. Как ты смотришь на будущее? Представляется ли тебе вероятной мысль о союзе латиноамериканских государств или ты думаешь, что язык не может объединить людей?

К. Мне очень нравится вопрос, потому что об этом же меня всякий раз спрашивают студенты из Мексики, Венесуэлы, Кубы. Надо только вернуться немного назад и представить себе великую мечту Симона Боливара, освободителя Венесуэлы. Да, Боливар первый мечтал об объединении государств Латинской Америки. Это была только мечта, и пока она остается утопией, пока...

Но я верю в лежащий перед Латинской Америкой исторический путь социализма. Представляя себе будущее Латинской Америки как ее общность в социалистическом существовании, я с необходимостью должен представлять ее единой.

У каждой страны есть черты, образующие ее своеобразие, но спасти в борьбе Латинскую Америку может только великое единение. Его дает ей язык, и оно уже существует, потому что, в сущности, все мы — за исключением бразильцев, говорящих на португальском языке, который, в общем, не так уж отличается от испанского,— прекрасно понимаем друг друга.

Объединяющий элемент, я бы сказал, амальгама единства, скрепляющая Латинскую Америку в одну совокупность, — наш язык.

Теперь я хочу вернуться к началу твоего вопроса — к положению писателей в Латинской Америке: мы более сплочены, чем писатели других стран западного мира, но среди нас есть, как ты хорошо

знаешь, и люди нетерпимые, непрерывно полемизирующие, вступающие в ссоры и склоки...

Е. Думаешь ли ты, что по-настоящему большой писатель может быть реакционером по своим взглядам или реакционными бывают только его политические заявления, а его творчество противоречит им?

К. Как сказать... я полагаю, что писатель, о котором ты сейчас думаешь, это Хорхе Луис Борхес.

Е. Не только он.

К. Но, допустим, он — один из таких.

Е. Как Элиот, например.

К. Понимаю, понимаю...

Е. ...Элиот был большим талантливым поэтом. Когда читаешь его стихи, видишь в них отражение действительности капиталистического мира, жизни западной интеллигенции. Его произведения отличаются от его идеологических заявлений и политических высказываний. Или Киплинг. Нельзя сказать, что «Книга джунглей» — империалистическая книга. Это замечательное, глубоко человечное произведение. И стихи Киплинга — настоящие стихи, хотя они и отражают империалистическую действительность.

К. Что касается Киплинга, так же как Борхеса и Элиота, я полагаю, что эти писатели сознают отличия, существующие между их художественным творчеством и политическими воззрениями. И об этом я искренне сожалею, потому что это, на мой взгляд, весьма отрицательно может сказаться на их таланте. Если же мы будем говорить только об их творчестве, то могу сказать, что лучшие произведения Борхеса или Киплинга нацелены на будущее.

У нас в Латинской Америке эта проблема теперь стоит очень серьезно, потому что компромисс, на который идет писатель, сказывается не в том, что он пишет, не в его творчестве, а во всем его поведении. Немало есть писателей, которые не хотят вмешиваться в борьбу народов, в идеологическую борьбу, отсиживаются, скрестив руки, под тем предлогом, что их дело — только писать. Современные читатели в Латинской Америке с большим недоверием относятся к писателям такого типа. Им нравится чистая, в высоком смысле, литература, они не

ищут политиканских рассуждений, неуместных в книге и делающих ее недоносной; им приятно читать фантастику, романы о любви, но, читая такие произведения латиноамериканских писателей, они всегда думают об авторе, ожидая от него порядочного поведения и требуя, чтобы как человек он вел себя достойно и был на стороне народа, а не на стороне эксплуататоров. Поэтому положение такого писателя, как Борхес, мучительно в Латинской Америке: ему никто не верит.

Е. До какой же степени, по-твоему, писатель может брать на себя социальные обязательства? Ты ведь недавно вернулся из Никарагуа и виделся там с нашим другом, чьи произведения тоже переводятся на русский язык,— с поэтом Эрнесто Карденалем, который сейчас занял пост министра культуры. Что ты скажешь о нем после происшедшего? Может быть, Никарагуа получила хорошего министра и в то же время потеряла хорошего поэта?

К. Думаю, что нет. У меня сложилось впечатление, что он будет хорошим министром культуры и останется прекрасным поэтом. Даже когда он касается тем, не имеющих собственно политического характера, социальная критика очень сильна в его стихах. Вспомним его «Молитву за Мэрилин Монро», яростное обличение империалистической системы, всего капиталистического строя США, что не мешает этим стихам быть прекрасными. Карденалю удалось достигнуть в своем творчестве нелегкого равновесия политического и поэтического содержания, он достиг его на свой манер, в присущем ему стиле. Потому я думаю, что теперь, сделавшись министром культуры, он не станет писать по-другому, его творчество не изменится.

Е. Боюсь, что ему будет некогда...

К. Конечно, я видел, что он ужасно занят и, может быть, не сможет писать столько, сколько прежде, но это неизбежно. Всем нам, латиноамериканским писателям, будет не хватать времени, если мы захотим хоть немного помочь делу своих народов. Скажу о себе: я очень мало писал в последние четыре года, потому что почти непрерывно разъезжаю — то надо было участвовать в комиссии в Хельсинки, то в конгрессе в Венесуэле, то на кон-

ференциях в Париже, то на обсуждении проблемы аргентинских изгнанников... Трудность еще и в том, что так как меня много читают в Латинской Америке, я получаю огромную массу писем от изгнанников, от матерей юношей, пропавших в Буэнос-Айресе, и отвечать на них должен сам. Это моя обязанность. Поэтому я не могу писать. Последний роман я написал уж лет пять назад, единственное, что мне удается, это писать рассказы, потому что их пишешь в кафе или самолете.

Е. Маяковского в свое время многие критики обвиняли, утверждая, что он, в сущности лирический поэт, тратит время на «примитивную» революционную пропаганду. Но в России тогда было много неграмотных; Маяковский порой упрощал свой язык для того, чтобы быть понятым массами. Что ты думаешь об этом? Правильно ли он поступал? Ему ведь принадлежат известные строки: «Но я себя смирял, становясь на горло собственной песне».

К. В Латинской Америке с этой проблемой сталкиваешься довольно часто. Я участвовал во многих ее обсуждениях, особенно на Кубе, где о ней много спорят.

Есть поэты, способные поддерживать повседневный контакт с народом в своем творчестве, умеющие писать доступно массам. Таков был Пабло Неруда. С тех пор, как он начал писать социальные стихи, он не создал ничего сложного для восприятия. Все поэмы Неруды читаются легко. А вот если подумаешь о Сесаре Вальехо, поэте столь же революционном, как Неруда, то найдешь его стихи очень трудными. Оба поэта искренни в своем творчестве, только у каждого оно свое, у каждого свой стиль.

Я полагаю, что Маяковский поступал честно и искренне, отдавая себе отчет, что в тот момент его стихам стоило быть менее лиричными, лишь бы они скорее стали доступными огромным массам страдающего и борющегося народа...

Может быть, история литературы потеряла одного лирического поэта, но история человечества приобрела поэта-борца, а это мне представляется намного важнее.

Е. Немного о будущем. Не хочу заставлять тебя

быть пророком, но скажи, что ты думаешь о будущем?

К. Пусть мой ответ будет азбучным, но я скажу то, что представляю достаточно ясно. Из двух общеизвестных социальных концепций — капитализма, с одной стороны, и социализма, с другой, одна, по моему убеждению, принадлежит уже прошлому. Это — капитализм, дьявольское изобретение, оживающий мертвец, как в рассказах Эдгара По. Социализм же, напротив, живет, но переносит много болезней, как дети, он страдает и корью, и ветрянкой... Социализм — это не идеальная утопия... Он переживает трудности, которые приходится преодолевать, но я, превратившись отчасти в футуролога, скажу, что для меня судьба будущего — в социализме. Капитализм для меня мертв и гниет, в неокапитализм я не верю,— хотя есть теории о возможной эволюции капитализма, перехода его в положительную фазу,— я в это не верю, хотя бы потому, что принципом капитализма является эксплуатация большинства меньшинством. Я убежден, что социализм— единственная философская система, опирающаяся на оптимизм, на сознание того, что человечество может стать счастливым. Ну, а пока я не вижу, скоро ли это будет повсюду или нет. Правда, временами я ощущаю себя пессимистом и спрашиваю себя, для счастья ли создан человек.

Е. Может ли литература способствовать совершенствованию людей или ее усилия бесполезны?

К. Я не разделяю оптимизма многих, считающих литературу самым могучим средством совершенствования. Так думали, например, английские романтики, такие поэты, как Шелли и Колридж, полагавшие, что поэзия может изменить мир. Шелли называл поэтов «учредителями законов». Романтики думали, что поэты смогут все изменить.

Е. Но разве можно представить нашу жизнь без Шекспира, Сервантеса, Пушкина? Если только литература может сказать человечеству, что оно человечество, то это и есть прямое воздействие красоты на нравственность.

К. Все, что ты говоришь, мне и самому хотелось бы сказать, и все же я не верю, что литература

обладает таким всемогуществом. Но когда есть возможность слову стать действием, правда, эстетическим действием, тут оно связано с красотой. Слово может иметь политическое или историческое значение, но в литературе у него иная функция, необъяснимая, трудно доказуемая, но всеми ощущаемая. Да вот тебе пример, который мне встретился в революционной борьбе в Латинской Америке: сам я ни в одном сражении не участвовал, но у меня есть друзья, участвовавшие в вооруженной борьбе, и все они, начиная с Че Гевары, говорили, что литература была для них своеобразным гормоном, дававшим силы продолжать борьбу. В самых тяжелых обстоятельствах, когда со всех сторон грозила смерть, многие вытаскивали книжечку стихов Неруды или читали Джека Лондона — как Че, который очень любил его...

Е. Ленин тоже очень любил Джека Лондона, особенно «Любовь к жизни».

К. ...думаю, что в самые трудные минуты Ленин читал не политические трактаты, а стихи или слушал музыку, потому что красота идет своими путями. В этом смысле я признаю литературу большой силой и думаю: чудесно, что живут на свете и работают прекрасные поэты, такой романист, как Гарсиа Маркес, потому что они способствуют приближению к будущему... В этом я совершенно убежден...

Е. Еще один вопрос: есть ли определение, позволяющее отличить поэзию от прозы, показывающее, что поэзия говорит о том, что прозе недоступно? Большая проза — действительно поэзия, но в иной форме. Если это так, почему же, когда говорят о поэзии, что она похожа на прозу, это воспринимается не как комплимент, а как оскорбление?

К. Еще в XIX веке различие между поэзией и прозой было вполне явным. Поэт сознавал себя исключительно поэтом, хотя бы ему и случалось писать прозой, а романист оставался романистом. Но ныне, в XX веке, появились переходные виды литературы, поэзия стала входить в повествование. В лучших романах нашего века трудно различить, где проза, а где поэзия. Надо бы придумать новый термин.

Е. Значит, тебе кажется, что границы жанра исчезают?

К. Я думаю, что когда говорят о поэзии и прозе, это просто привычная манера речи, но границ между ними уже нет. Например, молодые поэты так называемой нью-йоркской школы создали очень интересные произведения, написали поэмы, которые с определенной точки зрения представляются фрагментами прозы и все-таки бесспорно остаются поэмами.

Е. Какое значение ты придаешь ритму в прозе?

К. Если бы я вновь появился на свет и мне предложили сделать выбор, я бы предпочел стать музыкантом, а не писателем, но у меня нет способностей, необходимых музыканту, зато со словами я справляюсь, худо ли, хорошо ли. Музыка входит в мое творчество через ритм. Когда я пишу рассказ, его фразы имеют определенное содержание, но для меня этот смысл мало значит, для меня важны только мелодия, ритм, и потому я испытываю трудности с переводчиками...

Е. Что для тебя важней — когда ты от символа идешь к реальности или от реальности к символу?

К. Я отвечу тебе, изменив терминологию, потому что ничего не понимаю в той, которую ты предложил мне. Во всем мною написанном нет четких границ между реальностью и фантастикой, тем, что может создать воображение. Я не знаю, где у меня кончается реальность, а где начинается фантастика.

Е. И последний вопрос: что ты думаешь, когда слышишь эти два слова — «русская литература»?

К. Когда я приближаюсь к Лермонтову, Достоевскому, Пушкину — если говорить только о великих классиках,— я вынужден делать это через мутное стекло перевода. И все-таки никакое стекло не может лишить меня великого чуда, которым для меня было открытие русской литературы. Чтения Толстого хватило мне на всю жизнь...

Е. Толстого хватит каждому из нас на всю жизнь. Жаль только, что иногда всей жизни может нехватить на Толстого...

1980

«Не старайтесь стать священником...»

В гостях у Грэма Грина

Надо было, наверно, прожить долгую, почти восьмидесятилетнюю жизнь, чтобы написать о своей памяти так: «Память — как длинная прерванная ночь. Когда я пишу, я все время словно бы пробуждаюсь ото сна в надежде, что вот-вот схвачу образ, который потянет за собой целый, непрерванный сон. Но фрагменты сна остаются фрагментами, а цельная, случившаяся во сне история ускользает...»

Это написал знаменитый англичанин Грэм Грин в автобиографической книге «Этакая жизнь», вышедшей в 1971 году. В словах писателя — усталая мудрость и печальное осознание невозможности целостного реконструирования прошлого из хрупких разрозненных обломков памяти. Тем не менее Грин после длительного перерыва все-таки попытался сделать это снова и выпустил продолжение своей автобиографии под заглавием «Пути бегства».

Почему книга названа так? Убедительного объяснения у меня нет. В своем нашумевшем романе «Рэгтайм», смешивающем фактологические приемы Дос Пассоса и фантасмагорию, американский писатель Доктороу упоминает человека, сделавшего «эскапизм» своей профессией,— фокусника Гудини. Гудини засовывают в банковские сейфы, заковывают в кандалы Синг-Синга, прячут в холодильники, но он отовсюду магическим образом удирает.

Грэма Грина, несмотря на название его автобиографии, эскапистом никак не назовешь. Блистательная язвительная сатира «Нашего человека в Гаване», едкая горечь «Тихого американца», трагическое сострадание «Сути дела», наконец, ужас гаитянской тирании в «Комедиантах» — разве это бегство от действительности?

В своем следующем романе «Доктор Фишер из Женевы, или Ужин с бомбой» Грин, по его собст-

венному выражению, производит безжалостное «исследование предела жадности» богатых. Моральная опустошенность миллионера, сколотившего себе состояние на зубной пасте и окружившего себя мафией приживал, описана с беспощадной иронией, перерастающей в гражданскую сатиру. Дочь Фишера находит убийственное определение для этой мафии — «жабы». Доктор Фишер — это, по сути, послегитлеровский гестаповец, с извращенным сладострастием пытающий окружающих своими патологическими забавами.

Грэм Грин отнюдь не гнушается вмешиваться в вопросы текущей политики и в публицистических выступлениях, и в речах, и в маленьких, ядовито вежливых письмах в редакции газет по многим поводам — не исключая его определенного гражданского отношения к кровавым расправам в Сальвадоре. Далеко не со всеми высказываниями Грэма Грина можно согласиться, но в одном его обвинить нельзя — в собственном равнодушии к раздираемому противоречиями, очень еще не совершенному, но все-таки нашему общему миру.

Вот и сейчас, когда по его любезному согласию дать интервью для «Литературной газеты» я прилетел в городок на юге Франции — Антиб, где сейчас живет и работает Грэм Грин, писатель после традиционного английского вопроса о здоровье моей жены и детей, без каких-либо подталкиваний с моей стороны, заговорил о ханжестве реакционных западных кругов, молчавших об ужасах полпотовского геноцида, а теперь ополчившихся на новое кампучийское правительство. С загоревшимися глазами рассказывал Грэм Грин о молодом сандинистском Никарагуа, где недавно побывал, о школьниках, поднимающихся в горы, чтобы ликвидировать неграмотность крестьян. На заглавном листе машинописной рукописи, лежавшей на столе писателя, я заметил слово «Сомоса», но спросить Грина, его ли собственная это рукопись или чужая, я постеснялся, а сам он об этом не заговаривал.

Седой, сухощавый, высокого роста, с обсыпанным коричневыми крапинками лицом, с шелушащимся от загара носом, Грин вовсе не выглядел на свои 76 лет. Искорки, светящиеся в его неутомимо

любопытных ярко-голубых глазах, отвлекали внимание от морщин у него на лбу и красновато-кирпичной шеи. Особая черта Грина — это, пожалуй, его любопытство к собеседнику и, в отличие от многих наших коллег, желание больше услышать, чем сказать. Без этой черты вряд ли удалось бы Грину создать такую галерею собирательных и документальных образов. Еще одна черта: он не любит говорить лишних слов. Говорит просто, только по делу.

Впрочем, так же он и пишет. Грин живет один в крошечной двухкомнатной квартирке с балконом, выходящим к морю. В квартире тоже ничего лишнего. Я заметил только одну картину — кисти его друга, кубинского художника Рене Портокарреро. Грин работает каждый день. Пишет в день, как он сам сказал, не больше трехсот слов. Может показаться, что это мало, но почти каждый год получается новая книга. Не любит давать интервью, но он когда-то сам был журналистом и скрепя сердце иногда мирится с этим как с неизбежным злом.

А у меня случилась авария. Друзья подарили мне японский мини-магнитофон, чудо современной техники, и он никак не хотел включаться. Это, однако, не вызвало у Грина никакого раздражения. Он принял живейшее участие в кропотливом изучении инструкции и в нажимании на разнообразные кнопки, но, несмотря на свою службу в прошлом в военной разведке, оказался, как и я, полным профаном в звукозаписывающем оружии. Словом, все развивалось по «Нашему человеку в Гаване». Была суббота, и единственной открытой мастерской в Антибе оказалась фотомастерская, хозяин которой, дружески поздоровавшись с Грином, начал, несмотря на свое полное невежество, копаться в магнитофоне. Возникли другие вспомогательные персонажи — хозяин мебельного магазина, перемазанный известью маляр, зеленщик из соседней лавки. Маляр оказался самым инстинктивно мудрым — его выручило незнание английского языка, и он, нажав кнопку с надписью «о», обозначающей выключение. заставил ленту в кассете зашевелиться. Мы были потрясены, а потом сообразили, что какой-нибудь

японец на конвейере, тоже не знающий английского, перепутал кнопки.

— Лента двигается,— смеясь, проанализировал ситуацию Грин.— Но будет ли магнитофон записывать? Вы, Женя,— это «наш человек в Антибе».

Я боялся поверить в удачу, боялся крутить ленту обратно. Положение было безвыходное. Если записывать от руки, можно уловить главное, но потерять какой-нибудь нюанс. А главное иногда именно в нюансах. Мы вернулись в квартиру Грина, не останавливая магнитофона. В случае незаписи японский магнитофон грозил мне моим личным Пирл-Харбором, но я начал интервью.

— В книге «Этакая жизнь» вы приводите ваше первое интервью, данное в детстве «Школьной домашней газете». Тогда вам было семь лет, и на вопрос «Ваша любимая цитата?» вы ответили: «Мне бы двух товарищей — и я удержу врага...» Остается ли эта цитата любимой?

Грин недоверчиво глянул сквозь стеклышко магнитофона. Но лента крутилась.

— Это цитата из «Песен древнего Рима» Маколея. Там есть эпизод о воине, который держался в одиночку против множества врагов на берегу Тибра. Эпизод тронул мое мальчишеское воображение. Но это было так давно...

Я продолжал:

— Много лет назад, в бытность оксфордским студентом, вы выпустили свою единственную книгу стихов, которую мне не удалось прочесть...

Грин улыбнулся уголками губ.

— Это было очень плохо. Теперь, правда, книга стала редкостью и у букинистов стоит около 250 фунтов стерлингов.

— А сколько экземпляров было продано?

— Триста... — Грин помедлил и добавил: — К счастью, это был весь тираж...

— Наш поэт Некрасов когда-то пытался скупить весь тираж своего неудачного сборника «Мечты и звуки». Если бы вам предоставилась возможность, согласились бы вы на переиздание?

— Забавно, что именно сейчас я подготовил избранные стихи для переиздания небольшим тира-

жом. В книгу войдут серьезные и шутливые стихи, написанные за многие годы.

— А вы могли бы предложить что-нибудь для русского перевода?

Грин задумался, покачал головой:

— Ну, пожалуй, стихотворения три... Одно из них про «русскую рулетку». (Описанная Лермонтовым в повести «Фаталист» игра со смертью, когда к виску прикладывается пистолет.— *Е. Е.*) Когда я учился в Оксфорде, я играл в «русскую рулетку»...

— Слава богу, вы живы... Почему, однако, вы оставили поэзию и перешли на прозу?

— Давайте закроем окно. Слишком шумят машины, и я боюсь за вашу запись... — деликатно предложил Грин. — Я бросил поэзию, потому что понял: я плохой поэт и никогда не стану хорошим.

Я вздохнул:

— Если бы все посредственные стихотворцы поступили так в самом начале, то, может быть, было бы больше хороших прозаиков. Есть такое выражение: «Поэзия — это то, чего нельзя высказать прозой». Согласны ли вы с ним?

Грин кивнул:

— Совершенно верное определение. В том моем маленьком сборнике только несколько вещей, которые я не мог бы выразить прозой, и именно поэтому он так плох.

— А какие, на ваш взгляд, у поэзии преимущества перед прозой, и наоборот?

Грин задумался:

— У поэзии большая напряженность. Это как фотография, когда моментальной вспышкой создается очень четкий, ясный образ...

Я процитировал Пастернака: «Сто слепящих фотографий ночью снял на память гром». Грин прокомментировал:

— Поэзия — это фотография невидимого.

— В литературе существует и ретроспективное фотографирование. В ваших двух автобиографических книгах вы сумели сфотографировать даже запахи, связанные с определенными периодами жизни. Таким образом, и проза, даже мемуарная, может обладать свойствами поэзии. Память настойчиво тянет нас к местам, где мы были. Однако эпиг-

рафом к своей автобиографии вы взяли слова Кьеркегора: «Только разбойники и цыгане говорят: человек никогда не должен возвращаться туда, где уже побывал». По-моему, это неточно, даже по отношению к преступникам. Вспомним хотя бы Раскольникова...

Грин пожал плечами:

— Но его возвращение на то место, где он убил старуху, лишь естественно доказывает страх вернуться туда. Когда Раскольников приходит на то же самое место, он страдает от своего возвращения, не так ли? Так что страх, можно сказать, тоже аргумент против возвращения...

— В ваших мемуарах вы написали: «Посмотрите, каким глупым я был в молодости». Но иногда мы можем быть преступно глупыми, а иногда очаровательно глупыми. Вспомним французское выражение: «О, если бы молодость знала, о, если бы старость могла!» Мудрость, разум, опыт — это тоже своего рода мощь. Как вы считаете, в чем ваша сила сейчас по сравнению с юностью?

— Я думаю, в юности у меня была более развитая зрительная память. Зато теперь я развил в себе описательные способности. В юности я был склонен к догматическим представлениям. Теперь я стал более гибок, более склонен к внутренним изменениям...

— Значит, теперь вы стали снисходительнее и терпимее к людям, отличающимся от вас?

В голубых глазах Грина мелькнули лукавые искорки:

— Надеюсь, что да.

Я напомнил:

— Вы однажды процитировали Андре Брегона, написавшего в письме Жану Кокто: «Все мои усилия направлены на то, чтобы победить скуку». Не считаете ли вы, что скука — мать многих преступлений?

Грин неожиданно воскликнул:

— О да! Я думаю, что несколько раз в жизни я был спасен судьбой от того, чтобы стать преступником. К этому меня толкала именно скука, от которой я невыносимо страдал. Но я выбрал другой путь. А если бы не стал писателем, то, наверно,

стал бы преступником. Только для того, — он засмеялся, — чтобы победить всеразъедающую скуку...

Я продолжал:

— Творчество — это всегда преодоление скуки. Не только своей, но и общественной. Вам принадлежит высказывание: «Писательский труд — это своего рода терапия»... Может ли литература, как психотерапия, спасать людей от потенциальных преступлений?

Грин не совсем уверенно ответил:

— Я не верю в такую мотивацию писательской профессии. Писатель пишет не для того, чтобы помочь человечеству, а для того, чтобы помочь себе самому...

Я возразил:

— Вы сами опровергаете этот тезис многими своими книгами. Ведь и сам писатель — это часть человечества.

Грин мягко, но твердо настаивал:

— Да, конечно, он часть человечества, но даже если он пишет для человечества, он бессознательно старается помочь самому себе. Не в смысле делания денег, разумеется... Не остановился ли наш магнитофон?

Выражение Грина «наш магнитофон» меня тронуло. Ничто так не сближает, как общая борьба, — даже с магнитофоном.

— Не в смысле делания денег, а в смысле победы над ними... — уточнил Грин, убедившись, что лента потихоньку ползет.

— Может быть, вы боитесь четкой общественной мотивации писательской профессии, потому что боитесь дидактической литературы?

Грин неожиданно переспросил:

— Что это за дидактическая литература?

— Ну, скажем, напоминающая банальные лекции на темы нравственности... Такая литература при всех ее благих намерениях вместо преодоления скуки становится ее усугублением, — пояснил я.

— А, вот вы о чем... Ненавижу высокопарные моральные послания.

— Но само произведение может оказаться пря-

мым посланием, независимо от воли его создателя. Так было со многими вашими книгами, — не сдавался я.

Грин согласился лишь отчасти:

— Да, читатели могут найти в произведении дух послания, но смысл писательства не в этом. Я считаю себя не создателем посланий, а просто рассказчиком. Есть и другие типы прозы — французский антироман, романы Вирджинии Вульф и прочая субъективная проза. Но я по природе — повествователь...

Я упорствовал:

— Мне кажется, вы несколько искусственно хотите себя изобразить неким объективизатором описываемых событий. Но вот возьмем вашу полную гражданской боли книгу «Комедианты». Я бы не назвал этот роман просто повествованием. В ней слышится крик души — и вашей собственной, и тех, кто вынужден молчать под пятой диктатуры Дювалье, ибо цена крика — жизнь. Эта книга могла вам дорого обойтись. Вас не пытались убить посланцы папы Дока?

Глаза Грина как будто перенеслись на далекие берега Гаити. Лукавые искорки сменились в глазах отблесками костров, сжигающих книги.

— Нет, не пытались. Но, скажу по правде, я очень нервничал, пока был там, пряча замысел своей книги. Я ведь там бывал и раньше — это не была для меня новая страна. Но атмосфера в 1963 году была страшной. Я еле-еле получил разрешение, чтобы выехать из Порто-Пренса на юг. Очень волновался, потому что убить меня было довольно просто.

— А сам папа Док читал вашу книгу?

— О да! Он на меня обрушился в одной из своих речей. По его указанию распространили брошюрку про меня, где я был описан как наркоман, негрофоб, человек, позорящий благородную Англию, и даже как «палач». Особенно забавно было именно последнее определение. Эта брошюра показалась мне одной из самых увлекательных книг, какие я читал, и я очень был горд ею как наградой...

Я гнул свою линию:

— Значит, эта книга была все-таки своего рода посланием?

Грин, оценив мою настойчивость, улыбнулся и развел руками:

— Да, вы правы, в каком-то смысле она была посланием. Думаю, что иногда в моих книгах есть и прямые атаки. Атака — это тоже форма послания...

Я не упустил возможности зафиксировать мою маленькую победу:

— От выражения ненависти к «посланиям» вы пришли к признанию того, что иногда прибегаете к ним, и отнюдь не бессознательно... Достоевский говорил, что все виноваты во всем. Когда вы видели страдания народа Гаити, или в пылающем Вьетнаме, или в какой-нибудь африканской колонии, чувствовали ли вы себя обозревателем страданий, в которых вы лично не виноваты, или вас преследовало чувство собственной вины?

В своем ответе Грин был четок:

— Я бы чувствовал себя лично виноватым в каждом случае, если бы не выражал своего протеста против несправедливости. В этом смысле я признаю необходимость «посланий».

Я напомнил:

— В тридцать третьем, в год прихода Гитлера к власти, вы написали эссе о Хансе Кристиане Андерсене. Помните, как девочка Герда мужественно сражается за сердце своего брата, оледеневшее от дыхания Снежной королевы...

Грин засмеялся.

— Я совсем позабыл эту мою статью. И сказку почти тоже... Хотя нет... Припоминаю...

— Фашизм — это своего рода оледенение сердец. Чувствовали ли вы тогда, в тридцать третьем, опасность мировой войны, которую может принести фашизм?

Грин посерьезнел:

— Да, я чувствовал такую опасность с тридцать третьего по тридцать девятый. Чувствовалось, что будет война. Мы все жили под ее тенью. Эта тень ощущалась тогда гораздо больше, чем сегодня. Сейчас есть ядерная угроза. Она страшна для нового поколения, которое, возможно, будет ощущать

эту угрозу в течение всей жизни. Но я лично не чувствую себя под такой же абсолютно неизбежной тенью, как между тридцать третьим и тридцать девятым...

— Считаете ли вы, что новой мировой войны можно избежать?

— Да, я еще продолжаю верить в то, что ее можно избежать. А в тридцать третьем у меня такой веры не было...

Я задал вопрос, на который нелегко ответить.

— Что, на ваш взгляд, является причиной мировых войн?

Грин отвечал медленно, как бы находя ответ ощупью.

— Перед началом второй мировой войны был сумасшедший, который каким-то образом овладел воображением многих людей. Безумие передавалось от одного к другому, как истерия. Вы не наблюдали никогда, как чья-то истерия начинает вас всасывать в свой вихрь? Так Гитлер, этот сумасшедший, втягивал людей в вихрь своей истерии. Но сегодня, к счастью, у нас нет ничего подобного...

Я не совсем согласился.

— Но втягивание народов в войну — хотя бы «холодную» — все-таки существует. Ныне «холодная война», как Снежная королева, — она тоже поневоле ведет к оледенению сердец. Что мы, люди, принадлежащие к разным системам, в силах предпринять для того, чтобы уничтожить «холодную войну», за которой может последовать третья и, вероятно, последняя мировая война?

Грин не был настроен пессимистически.

— Я считаю, что в данное время опасность существует, но она все-таки не выходит за разумные пределы...

Но что такое разумные пределы опасности? Реальная ядерная угроза, нависшая над человечеством, эскалация гонки вооружений — о какой разумности всего этого можно вести речь? Мне кажется, что в данном случае Грин попытался выдать желаемое за сущее.

— А чем мы, писатели мира, могли бы помочь взаимопониманию народов? Или мы ошибаемся и

слишком преувеличиваем свою роль в предотвращении войн?

— Сказать, что мы всесильны, действительно значило бы преувеличить свою роль. Я не верю, что литература имеет большое влияние на политику, — сказал Грин.

— Почему? — вырвалось у меня. Внутренне я никогда не был согласен с такой позицией. Конечно, литература и политика — разные профессии. Но разве не благодаря воспитанию литературой выдвигаются многие прогрессивные политические идеи? Разве русская литература девятнадцатого века не помогла отмене крепостного права? Однако навязывать свои взгляды Грину — человеку другой среды, другого воспитания — я не мог: все-таки это он давал мне интервью, а не я ему.

— Мы не педагоги, у нас нет опыта политической власти,— пожал плечами Грин. — Наша работа — писать о любом случае несправедливости, когда мы в состоянии хоть чем-то помочь. Я не думаю, что мы должны выдвигать себя, по выражению Шелли, в «непризнанные законодатели мира» или что-то в этом роде...

— Мне кажется, что великие писатели, независимо от того, выдвигали они себя на эту должность или нет, все-таки становятся нравственными законодателями, — ответил я. — Хотя среди писателей, к сожалению, есть и законодатели безнравственности... Вы когда-то с презрением процитировали слова детективного романиста Эдгара Уоллеса: «Я ненавижу британского рабочего. У меня нет никакой симпатии к нему. Жив он или умер, голодает или страдает от жажды — это не представляет для меня никакого интереса». Как мог человек, называющий себя писателем, быть таким бессердечным, таким высокомерным к трудящимся людям?

Грин брезгливо поморщился при уоллесовской цитате.

— Он был очень посредственный писатель. Я бы даже сказал, писатель низкого качества. Он написал единственный хороший роман «Четверо справедливых».

— К сожалению, такие уоллесы существуют. Вы точно когда-то определили их: «Вместо настоя-

щих художников в литературе у нас еще есть... живые книжные фабрики». Есть, например, целая промышленность порнографии.

Грин усилил мою реплику.

— Существует порнография не только сексуальная, но и порнография насилия, которую мы часто видим в кино, по телевидению. Сексуальная порнография по сравнению с этой даже безобидна. Порнография насилия страшно развращает: люди, которые видят на экранах порнографию насилия вперемежку с кровавыми событиями в Сальвадоре или Северной Ирландии, приобретают опасную привычку к созерцанию убийств.

Я переменил тему:

— Существует литературная мегаломания, попытка создания сверхчеловека. Вспомним хотя бы Ницше или гиперболизованные страсти по Габриэлю Д'Аннунцио. Противоположное направление — это защита так называемого «маленького человека» — например, Чехов. Можно ли называть одних людей великими, а других — маленькими?

По ответу Грина было ясно, что он и раньше много думал об этом.

— В слове «маленький» по отношению к человеку есть нечто унизительно опекунское. Надо защищать людей, которые не могут защитить сами себя. Но называть людей «маленькими» очень опасно. Неожиданно они могут оказаться весьма способными.

Я вспомнил маляра, догадавшегося нажать ту кнопку магнитофона, которую не догадался нажать знаменитый писатель, и невольно улыбнулся.

— Но, помимо так называемых «маленьких» и «великих», — продолжал я, — существуют посредственности. Представляют ли они, на ваш взгляд, опасность?

Грин ответил спокойно:

— Я не думаю, что посредственности могут принести столько вреда, как фальшивые великие. К сожалению, Гитлер включается некоторыми историками в число великих из-за тех великих трагедий, которые он натворил. Он далеко не был так огромен — просто в руках у него была сосредоточена огромная власть. Даже Черчилль совершил не-

которые весьма неприятные поступки с позиций той власти, которой располагал...

— Значит, вы согласны с выражением «абсолютная власть разлагает абсолютно»?

— Согласен, — кивнул Грин.

— Но слава — это тоже своего рода власть. Называли ли вы себя когда-нибудь гением? Хотя бы в ранней молодости?

Грин не поддался на «провокацию».

— Я маленький человек в сравнении с гигантами. Маленький рядом с Достоевским, Чеховым, Диккенсом, Бальзаком. Очень маленький. У меня гораздо более острое ощущение моих неудач с так называемой «высоты успеха».

Я спросил:

— Опасно ли для писателя ощущение собственного величия, даже если оно не мнимое?

Грин был последователен:

— Думаю, да. Для Д. Лоуренса было гибельно то, что он все время думал о своей гениальности. Он был испорчен сознанием своего величия. Он был бы гораздо лучшим писателем, если бы не ощущал на своей голове диадему...

— Наверно, то же можно сказать о Скотте Фицджеральде?

— Да, наверно. На самом деле он написал только один прекрасный роман...

— А каких писателей вы предпочитаете? Мастеров отточенной фразы или тех, кто ворочает большие глыбы?

Грин ответил без промедления:

— Мой идеал — Чехов. Он умел и то, и другое.

— Каково, на ваш взгляд, сейчас положение в английской литературе?

Грин на сей раз долго раздумывал:

— У нас есть несколько хороших писателей. Не думаю, чтобы в любом поколении их существовало больше, чем несколько. Я уважаю Энтони Пауэлла, хотя он, как выражаемся мы, англичане, не моя чашка чаю. Нравится мне Брайан Мор — ирландский писатель, живущий теперь в США. Очень трудно говорить о живых, когда невольно думаешь о тех, кто еще только вчера был жив. Я очень высоко ценил Ивлина Во...

— А английские поэты?

— Многим не нравится книга Теда Хьюза «Вороны». А вот мне понравилась. Люблю Филипа Ларкина. Но никто еще не заменил ушедших Одена и Элиота.

— Почему английские читатели так мало покупают поэтические книги?

Грин вздохнул:

— Видимо, потому, что они не считают поэзию частью своей жизни.

— А кто виноват в нечитанности английской поэзии — сами поэты или читатели?

Грин помедлил:

— Думаю, что и те, и другие. Видимо, это связано с системой образования... Я пришел в поэзию, потому что я из читающей семьи. В нашем доме было очень много книг. Мой отец любил Браунинга, и я перенял от него эту страсть. Она была началом моей любви к поэзии. Впрочем, некоторые люди не хотят читать даже прозу. Я думаю, что во многом тут виновато телевидение. Оно отучает от самостоятельного чтения...

— Довольны ли вы экранизациями ваших книг?

— Те сценарии, которые писал я сам, были все-таки лучше чужих сценариев по моим книгам. «Брайтонский леденец» был сильно искорежен английской цензурой. «Комедианты», «Павший идол», «Наш человек в Гаване» получились на экране сносно. А вот «Тихий американец» по чужому сценарию — ужасный фильм. Они изменили буквально все. Англичанин превратился в одураченного коммунистами. Американец стал героем. Совершенно бесчестная версия...

— Какие писатели мира интересуют вас сегодня больше всего?

— Латиноамериканские, недавно умерший кубинец Алехо Карпентьер, Борхес, Маркес, Кортасар...

Пленка подходила к концу. Я боялся перевернуть ее на другую сторону, ибо ждал всяких неприятностей от нового соприкосновения с японским чудом.

— Я замучил вас своими вопросами, — сказал я Грину. — Последний вопрос, а вернее, просьба.

Закончим интервью вашим «посланием» начинающим писателям. Я думаю, им был бы важен ваш совет...

Грин пытался вежливо уклониться:

— Я же вам говорил, что не люблю «посланий»... Кроме того, не чувствую себя вправе давать советы молодым русским писателям, потому что недостаточно знаю условия их жизни.

— А начинающим писателям вообще?

Грин понял, что моя просьба неумолима, и сосредоточился. Вот что сказал он в заключение нашей беседы:

— Писатель должен обладать огромным терпением. Писатель должен ясно осознавать, что его профессия будет причинять ему боль, а иногда швырять его в одиночество. Это та профессия, когда человек изо всех сил старается, одновременно сознавая, что ему мало что удается. Одно из самых болезненных ощущений — когда перестаешь быть молодым писателем и чувствуешь тяжесть возраста. Очень опасно начать копировать самого себя, как это случилось с Хемингуэем. Копирование его разрушало. Еще одно болезненное состояние — когда не пишется. Я очень любил венгерского писателя-коммуниста Тибора Дери. Мы познакомились когда-то на одной вечеринке и сразу понравились друг другу, заговорив о том состоянии, когда не пишется. Я спросил его: «Страдаете ли вы в такие минуты?» Он ответил: «Еще как! Мне не пишется уже десять дней». Я засмеялся: «Боже мой, мне не пишется уже полгода». Он мне тогда посоветовал: «Садитесь в утреннее время за стол, берите ручку и белый лист бумаги, выпейте большой стакан виски и начинайте писать все, что придет в голову...» Конечно, это шутка. Не начинайте писать, если можете не писать. Не старайтесь быть писателем. То же самое я сказал бы человеку, который во что бы то ни стало хочет быть священником: «Не старайтесь стать священником, если можете им не стать». Не пишите без чувства необходимости. Но если оно возникло и не уходит, надо четко понять, что впереди очень трудная жизнь. Может быть, профессия писателя сделает вашу жизнь более комфортабельной, но никакой внешний комфорт не смо-

жет смягчить тяжесть ваших страданий от внутренних неудач... Ну вот, кажется, и все. Да и пленка, кстати, кончилась...

— Назовем интервью так: «Не старайтесь стать священником», — предложил я.

Грин засмеялся.

— Подумают, что это антирелигиозная статья. Впрочем, давайте... А не попадет ли вам от редакции, если интервью не записалось?..

Интервью, к счастью, записалось. В самолете я со страхом нажал кнопку воспроизведения и услышал свой чудовищный английский вперемежку с гриновским оксфордским произношением. Но с кассетой продолжали происходить чудеса. При расшифровке текста в связи со слабостью звука, зашумленного машинами, была допущена невероятная путаница. Понадеявшись на то, что японский магнитофон наконец-то смирился, я взял его с собой на Кавказ и скрупулезно вместе с женой расшифровывал по слову дня три. Наконец, магнитофон сыграл новую шутку — исчез звук. Я был вне себя от страха, что запись стерлась, ринулся в соседний дом отдыха, откуда раздавались оглушительные звуки записей из репродукторов, установленных на пляже над облупленными носами отдыхающих. Да, магнитофон здесь был, но, к сожалению, он стоял прямо на кухне, рядом с раскаленной плитой, пахнущей шашлыками. Духота была невыносимой, шипение сковородочных шашлыков заглушало голос Грина, и без того еле слышный за ревом антибских автомобилей. Кроме того, появившийся некстати зам. директора выставил меня из кухни как антисанитарное явление.

Я чуть не плакал от отчаяния, пока не нашелся один местный грузин, владелец «Жигулей» с кассетным советским магнитофоном. Я вставил туда японскую кассету и — о, чудо! — из нее раздался отчетливый голос Грина. Гордый за отечественную технику, я дорасшифровал интервью в машине, стоящей на пустынном пляже, в то время как грузин и его друзья мирно распивали бутылку «Цинандали» на прибрежной гальке, озаренной величаво опускающимся в море солнцем. Грузин — жестянщик по профессии — подошел ко мне.

— Это кто? — спросил он, услышав голос Грина.

— Грэм Грин, английский писатель.

— А кто другой?

— Это я...

— А ты знаком с ним?

— Как видишь.

— Я читал его «Наш человек в Гаване». Хорошо пишет... Сколько ему лет?

— Семьдесят шесть.

— Скажи ему, пусть приезжает в Грузию. У нас он проживет до ста пятидесяти.

У Грэма Грина много читателей в Советском Союзе. Один из них — этот грузин-жестянщик.

Я присоединяюсь к его приглашению.

1981

«Необязательно любить только большие деревья»

Парижские заметки

1

Голый до пояса, уже не молодой мужчина в черных колготках прохаживался напротив центра Помпиду, зазывно поигрывая татуированными бицепсами, пока не собралась толпа. Для начала мужчина выпустил изо рта несколько клубов пламени. Затем он вынул из дерюжного мешка доску со вбитыми в нее гвоздями, положил ее на мостовую и расположился спиной на остриях гвоздей. Один за другим на мохнатую грудь стали залезать приглашенные широким, радушным жестом туристы — американцы, англичане, немцы. На груди образовалась целая вавилонская башня. Когда она развалилась, мужчина ловко вскочил с гвоздей, торжественно показывая всем свою спину. Она была сильно исцарапана, но не кровоточила. Раздались аплодисменты, и монеты со звоном посыпались в шапку, лежащую на мостовой. Это — работа. Тяжелая ежедневная работа.

В майские предвыборные дни перед вторым туром, когда все улицы Парижа и подземные переходы были оклеены портретами противоборствующих кандидатов — Жискар д'Эстена и Франсуа Миттерана, понятие «работа» ни для кого не отменялось, за исключением тех, у кого этой работы не было. Озабоченно громыхали отбойные молотки в руках рабочих, ремонтирующих улицы, озабоченно окунали кисти в краску художники Монмартра, озабоченно раскладывали в маленькие корзиночки свежую малину и клубнику зеленщики, и, взмокшие, как ломовые лошади, танцовщицы ночных кабаре озабоченно репетировали перед пустыми залами канкан, вскидывая натруженные ноги выше слипшихся волос, на которые только вечером сядут парики и

страусовые белоснежные перья... Серия телевизионных дебатов между кандидатами была тоже отмечена озабоченностью этих двух усталых немолодых мужчин, чья ежедневная нелегкая работа называется политикой.

Но в этом вечном городе есть еще одна работа, которая называется литературой. Оба кандидата не касались ее в своей дискуссии, потому что этой работой занято не так уж много людей по сравнению с другими профессиями. Однако такое уж свойство у этой работы — она делается немногими людьми. Иногда немногими для немногих. Но иногда немногими — для всех.

На тихой улочке Себастьен Боттэн скромно прячется дом, зажатый между фешенебельным отелем и особняками. Это издательство «Галлимар», где уже долгие годы во многом определяется литературная политика Франции. Оно — престижное, хотя, по некоторым слухам, экономические его дела неважны. Правда, в таком положении сейчас находятся многие европейские издательства. Книжные магазины «затоварены». Перелистывающих книги гораздо больше, чем покупающих. Однако писатель Мишель Турнье, с которым у меня была назначена встреча в «Галлимаре», относится к редкой во Франции категории и «бестселлерных», и серьезных писателей. Помимо других романов, национальную и международную славу ему принесла новая вариация на тему «Робинзона» Даниеля Дефо, названная автором «Пятница, или Круги Тихого океана». Она написана в двух версиях — для детей и для взрослых.

Турнье, как, впрочем, и большинство французских современных писателей, совершенно не походит на устаревшее представление о писателе-французе, как человеке с чердака Латинского квартала — обязательно в бархатной блузе, с небрежно завязанным бантом. Если Турнье встретить где-нибудь в метро, его можно принять скорее за учителя средней школы. В нем нет никакой аффектации — ни в одежде, ни в манерах, лишь усталые и внимательные глаза из-под очков выдают профессию человека, привыкшего анализировать все вокруг. Разговор происходит в одной из опустевших после

конца рабочего дня комнат издательства, заваленных рукописями, судьба которых еще не решена.

Я сказал:

— Вы пошли на серьезный для любого писателя риск, вступив в соревнование с Дефо... Некоторые критики отмечают, что Робинзон и даже Пятница в вашей версии выглядят прочитавшими Фрейда и Кафку...

Турнье чуть улыбнулся:

— Я бы сказал, что Маркса тоже... Я начал свою работу после серьезного изучения этнографии. В прекрасной книге Дефо все-таки чувствуется превосходство Робинзона над Пятницей. Мне хотелось сделать героем именно Пятницу. Конечно, Робинзон цивилизованней. Но ум и цивилизация — разные вещи. На стороне Робинзона — технические знания. На стороне Пятницы — природные инстинкты. Поэтому в первой части Робинзон думает, что знает все, а вот во второй ему приходится многому учиться. Наивность Пятницы в технике, конечно, опасна. Когда Робинзон прячет в грот бочки с порохом, то Пятница, позаимствовав его трубку, начинает курить рядом с ними.

Я спросил:

— Вы не вкладывали в этот эпизод метафору опасности атомной войны?

— Я так не думал, — Турнье грустно улыбнулся, — но многим читателям это сразу пришло в голову. Наверное, потому, что сегодня все думают об угрозе ядерной катастрофы. Даже школьники. Я очень часто встречаюсь с юными читателями. Кстати, вот какой парадокс я заметил. Во Франции почти все школьники симпатизируют именно Пятнице. Но в прошлом году я побывал в Сенегале, где выступал в школах, говорил с маленькими африканцами. Я был поражен тем, что многие из них любили больше Робинзона, а не Пятницу. Им нравилось, что у Робинзона — борода, ружье, то, что он по-своему хороший агроном, и даже то, что он хозяин и у него есть слуга. А одна девочка сказала, что никогда бы не вышла замуж за Пятницу, потому что он не в состоянии обеспечить семью. Дети в развивающихся странах не хотят быть похожими на своих предков — они тянутся к так называемой циви-

лизации. А мы, европейцы, очень часто хотим бежать от нее к целомудренной природе. Многие из нас, французов, стыдятся «Конкорда». С экономической точки зрения «Конкорд» бессмыслен. Но когда «Конкорд» садится в дакарском аэропорту, то самолет окружают тысячи восторженных африканских детишек...

Я задумался над тем, что сказал Турнье. Под словом «цивилизация» люди действительно слишком часто разумеют лишь внешние технологические приметы. Но можно летать в «Конкорде», а быть духовно бескрылым. Опасность бескрылости в эпоху крылатых ракет?

— Когда я бывал в США, меня поражало, что многие молодые американцы даже слыхом не слыхивали о Драйзере, Джеке Лондоне... А эти писатели — их национальная гордость. Насколько молодые французы знают сегодня, скажем, Мопассана, Виктора Гюго? — спросил я.

— Мопассана всегда читали и читают, — ответил Турнье. — Жискар д'Эстен незадолго до выборной кампании даже выступил по телевидению о Мопассане, ибо знал, как это тронет французов. Гюго, при всей его риторичности, тоже остается читаемым и даже обожаемым. Когда Андре Жида спросили, кто лучший поэт Франции, он ответил: «Увы, Виктор Гюго». Жан Кокто пошутил: «Виктор Гюго был сумасшедшим, принимавшим себя за Виктора Гюго».

— Чем вы объясните, что французскую современную поэзию так мало читают?

Турнье вздохнул:

— Частично в этом вина Малларме. Он создал разрыв поэзии с читателем, ушел от понимаемости поэзии. Усложненная поэтика Малларме была реакцией на «простую» поэзию, например, Беранже. Гете считал Беранже величайшим поэтом. Но Малларме находил его «слишком доступным». После Малларме были другие, не менее значительные поэты, прошедшие по пути недоступности для обыкновенного читателя: Валери, Сен-Жон Перс... Сегодня есть прекрасные поэты: Анри Мишо, Рене Шар, Робер Сабатье, Ален Боске. Я бы не назвал их недоступными. Но многие французы успели отвыкнуть

от того, что можно читать стихи и понимать их...

Я задал несколько щепетильный вопрос:

— Когда-то, приехав в Париж, я пытался найти характеры, похожие на Атоса, Портоса, Арамиса, д'Артаньяна, и не нашел их к своему глубокому разочарованию. Может быть, мне просто не повезло? А может быть, эти характеры были всего лишь романтизированы автором?

Турнье не обиделся на мой «подвох».

— Конечно, были романтизированы. Но не надо забывать и другого. После трагедии французской революции, лет 150 назад, начали процветать не уникальные характеры, а буржуа. Однако это не означает, что вся Франция только из них и состоит. Характеры все-таки не исчезли. Когда мы заседаем в Гонкуровской академии, нас десять человек, и у каждого свое лицо. Надо сказать еще и о том, что ни один из людей не существует сам по себе, отдельно от взаимоотношений с другими людьми. Все мы раскрываемся только во взаимосцеплении друг с другом. Писатель еще раскрывается во взаимоотношениях с бумагой, со своими собственными героями. Именно таковы лучшие, на мой взгляд, сегодняшние прозаики — Маргерит Юрсенар, Альбер Коан, Жан Мари Ле Клезио, Патрик Модиано.

— Правда ли, что вы единственный во Франции серьезный автор бестселлеров?

— Не совсем... Самый серьезный «бестселлерный» писатель — Эрве Базен. Обычно его романы продаются по 400—500 тысяч экземпляров, а это для серьезной французской литературы — рекорд. У меня в среднем продается по 150 тысяч экземпляров, что тоже много на сегодняшнем фоне. Исключение — «Пятница». Кажется, было распродано 400 тысяч...

— Когда-то Франция была центром мировой литературы. Как вы думаете, не утрачивается ли сегодня ее былой литературный престиж? — осторожно спросил я.

Но он ответил сразу:

— Возможно... Потом была Россия Толстого, Достоевского, Чехова... Сейчас, я думаю, центр мировой литературы — это Латинская Америка. Помимо Маркеса, там много крупных писателей. Но по

образованию я германист и поэтому лучше всего знаю немецкую литературу, особенно философию. Я когда-то изучал немецкую философию: Гегеля, Фихте, Канта, Шеллинга, Хайдеггера. Думаю, что девять десятых философии Сартра почерпнуто именно из немецкой философии.

— Можете ли вы вспомнить какую-нибудь фразу, в которой афористически была бы выражена вся суть его философии?

— Нелегкая задача, — поправил очки Турнье. — Впрочем, попробую... Ну, скажем, вот эта: «Человек есть не то, что он есть, а то, что он делает».

— Мне эта фраза кажется очевидной, не требующей доказательств.

— Правда иногда тоже бывает очевидной, но ее все-таки приходится доказывать... Сартр никогда не хотел казаться «святым», в отличие от многих посредственных писателей, но в чем-то он был святым. От Нобелевской премии отказался искренне, а не из тактических соображений. Не получал полной суммы гонораров, а только определенную скромную ежемесячную сумму из кассы издательства. Он хотел чувствовать себя в положении служащего, получающего обыкновенную зарплату.

...Я вернулся в свое парижское пристанище, включил телевизор и стал смотреть продолжение дискуссии двух кандидатов. Дискуссия впрямую не касалась проблем духовности, а была всецело посвящена насущным социальным проблемам — безработице, заработной плате, социальному обеспечению, ценам на продукты и товары потребления. Но ведь между развитием духовным и экономическим есть прямая взаимосвязь, и если такая связь нарушается, то плохо и духу, и экономике. Признаюсь, в дискуссии мне недоставало чего-то поднимающегося над прагматикой. Но многих зрителей, сидевших в эти минуты у телевизоров, волновали прежде всего эти острые вопросы жизни, и можно ли было в этом кого-нибудь обвинить?

Улицы вечернего Парижа, вопреки моим ожиданиям, отнюдь не пустовали во время такой важной для всей нации дискуссии. Некоторых эта дискуссия, видимо, не слишком интересовала. Люди сидели в кафе, барах, и молодые парочки гуля-

ли в обнимку по улице вечного города, и клошары посасывали из горлышек бутылок винцо, привалившись к решеткам какого-нибудь ювелирного магазина. А туристский Париж жил жизнью, совсем далекой от мыслей Мишеля Турнье, от моих мыслей, от мыслей этих французов, сидевших у экранов телевизоров. И в кабаре «Шехерезада», описанном Эрихом Мария Ремарком в «Триумфальной арке», подгулявший техасский скотопромышленник бил хрустальные рюмки, изображая из себя русского купца из американских «клюквенных» фильмов.

2

Я всегда любил и люблю кино. Одно из самых главных удобств кинотеатра — то, что из него легче удрать, чем из театра, если смотреть уже невмоготу.

Я посмотрел в Париже около двадцати фильмов — половину их до половины. Диагноз был ясен уже в самом начале. Больше всего мне понравился фильм Феллини «Город женщин», на съемках которого я два года назад присутствовал в Чинечитта в Риме. Мой небольшой киноопыт во «Взлете» заставил меня взглянуть на феллиниевские съемки совсем другими, если еще не профессиональными, то уже не любительскими глазами.

Меня поразил организационный хаос, царивший на съемках, сделавший их сразу родными, мосфильмовскими. Когда Феллини привела в раздражение какая-то ненужная ему верхняя лампа и ее никак не могли выключить, а начали прикрывать какой-то фанерой, то я почувствовал себя полностью в своей тарелке. Но как филигранно, энергично работал сам Феллини! Как он умел найти доброе, ласковое слово не только для Мастроянни, но и для любого человека в массовке и с дружеской интонацией сделать самое жестокое, беспощадное замечание! В крошечном эпизоде вхождения женщин-полицейских он отснял 9 дублей, меняя расстановку массовки и уточняя задачи главных актеров. И вот с опозданием я увидел целостный результат работы, тот дубль, который выбрал Феллини.

Фильм весьма язвительно критиковали или, в крайнем случае, хвалили сквозь зубы. Больших сборов он не принес. Упреки режиссеру в самоповторении были небезосновательны. Возмущенные феминистки атаковали Феллини коллективными и анонимными письмами во время съемок и даже пикетировали здание Чинечитта, считая, что Феллини готовит некий удар в самое сердце их женского освободительного движения. На самом деле этот фильм является едкой и в то же время грустной любовной сатирой и на феминисток, и на мужчин, считающих только себя хозяевами мира...

Об этом фильме с улыбкой думал я, нажимая на кнопку двери знаменитой французской писательницы русского происхождения Натали Саррот, основоположницы так называемого «нового романа», — а вдруг она феминистка?

Автор 9 романов, 6 пьес и книги эссе, бабушка пяти внуков. Натали Саррот приняла меня в своей рабочей куртке, чем-то напоминающей толстовку, и во время первых незначительных фраз я неожиданно заметил, что она смотрит с каким-то непонятным для меня восторгом, ибо сам я уже давно у себя восторга не вызываю. Я смутился.

— Говорите, говорите побольше, — сказала Натали Саррот. — О чем угодно. Лишь бы по-русски. Я слушаю живой русский язык и так им наслаждаюсь! А вот мой русский, наверное, несколько заржавел. Я так давно не была в России. Ведь язык в непрерывном развитии, и это развитие можно ощутить только на родине языка.

Я с некоторой грустью подумал, что развитие языка не всегда бывает позитивным и мой собственный бытовой, да и профессиональный язык порядочно замусорен «современизмами». Но что поделать, развитие любого языка — как движение горного потока, а горный поток несет с собой не только чистые горные струи, но и всякую разную щепу и чертовщину. Натали Саррот напрасно жаловалась на то, что ее язык «заржавел». Говорит по-русски она прекрасно.

Я начал с того, что упомянул тезис Мишеля Турнье о «вине Малларме» в отчуждении французской поэзии от читателя.

— Правда ли это, на ваш взгляд?

Саррот ответила по-своему:

— Малларме хотел дойти до конца возможностей поэзии и добился того, что остался один на один со словами.

— Значит, он хотел так писать, чтобы его не понимали?

Саррот покачала головой:

— Чтобы его не понимали, он не хотел ни минуты. Но так получилось.

— А может быть, он хотел, чтобы слова понимали его, то есть относился к ним как к мыслящим существам?

Саррот задумалась:

— Наверное, так... Пруст, например, не думал о читателе. Ведь если постоянно о нем думать, начнешь подделываться под него. Я больше всего ценю самостоятельность чувств, которая сама находит себе читателя.

— Чем для вас была продиктована форма «нового романа»?

— Явление «новый роман» собирательно, и критики, говоря об этом течении, иногда искусственно объединяют совсем разных писателей. Что касается меня, то мне хотелось, чтобы роман пользовался такой же свободой формы, как поэзия, музыка, живопись. Почему роман должен быть только отчетом о жизни, а не самой жизнью? В жизни я всегда больше всего любила тайные психологические струения, а многим свойствен только внешний подход к литературе. Некоторые читатели приучены читать книги лишь под знаком того, что происходит в сюжете и какова развязка, — с сожалением пожала плечами Саррот.

— Вы против сюжета?

— Вовсе нет. Но я предпочитаю внешней интриге внутреннюю интригу мысли.

— У Достоевского это сочеталось. Он иногда брал сюжет анекдотический или детективный, и он у него перерастал в сюжет философский.

Саррот согласилась:

— Да, у Достоевского сюжетное действие несло и поддерживало внутреннюю работу. У Пруста внутренняя работа — сама по себе сюжет. Пруст

доходит до такой скрупулезной правды во взаимоотношениях, которой до него никто не достигал. Он как бы смотрит в микроскоп, отправляясь в мир неизвестных ощущений. Подражатели Пруста, имитируя его, впадают в манию снобизма. А он никогда не был снобом... Хотите рюмку коньяку?

— Если есть, какого-нибудь сока, — подавленно пробормотал я, ибо никогда не любил Пруста. Он мне всегда казался смертельно скучным. Но я встречал и других умных людей, кроме Натали Саррот, которым нравится Пруст.

Саррот, наливая мне томатный сок, продолжала о Прусте, отчего у меня снова заскребли по сердцу кошки.

— У него очень сильная ностальгия по исчезновению. Например, ностальгия по исчезновению любви. Пруст дошел до предела описания тонкости ревнивого чувства.

— А разве ревность может быть тонкой?

— Еще и какой! — весело сказала Саррот, засверкав молодо лучащимися глазами. — Я жалею вас, если вы никогда не ревновали, хотя и не желаю вам этого. Но вернемся к «новому роману». У меня сначала не было имен героев. Потом я попробовала давать имена... Но неназывание героев по именам для меня было не трюком, а необходимостью. А потом стало модой называть героев только «он», «она», а все, что модно, как правило, несамостоятельно. Лишь в самостоятельности путь к совершенству изображения жизни, до которого поднялся Толстой. Вот Хемингуэй был чертовски талантлив, но, на мой взгляд, испытывал слишком сильное влияние Толстого.

Я попытался защитить Хемингуэя:

— Разве всегда плохо, когда один писатель оказывает влияние на другого?

Саррот великодушно дала мне понять, что защищать от нее Хемингуэя не стоит:

— Я не сказала, что всегда плохо... Но жаль, если это влияние неизгладимо. Хемингуэй более всего самостоятелен, пожалуй, в «По ком звонит колокол». А вот таких писателей, как Дос Пассос, Фолкнер, я люблю за постоянную самостоятельность. В романе «Отсрочка» Сартр использовал не-

которые приемы Дос Пассоса, в чем сам честно признавался. У Сартра был свой взгляд на самостоятельность. Он считал, что писатель имеет право использовать уже готовую форму для высказывания своих мыслей. А на мой взгляд, глубина чувств сама создает форму.

— Это определение выходит за рамки «нового романа» и, пожалуй, имеет отношение ко всей литературе в целом, — облегченно вздохнул я, чувствуя, что опасная для меня тема Пруста, кажется, миновала.

Саррот мягко развела руками:

— А я никогда не считала «новый роман» чем-то всеобъемлющим. Я, например, не заимствовала манеру Бальзака, но всегда читаю и перечитываю его. Особенно хороши «Евгения Гранде», «Отец Горио», «Шагреневая кожа». Иногда у великих писателей бывают самыми великими именно маленькие вещи. Набоков тоже далек от меня, но на мой взгляд, «Лолита» — это предел реализма. Читая этот роман еще до создания фильма, я все увидела, как на экране. Помните, как Раскольникову говорят: «Убивец!» В романе «Пнин» Набокова поразительное совпадение...

— Набоков в своих литературных декларациях, по-моему, часто говорил не то, что он на самом деле думал, — возразил я. — Может быть, от желчности характера. Сколько раз, например, писал, что не интересуется тем, будут читать его в России или нет. Зачем же тогда он сам переводил некоторые свои романы, написанные по-английски, на русский язык? Если же говорить о «Лолите», то вашего высокого мнения о ней я разделить никак не могу. Одна мемуаристка утверждает, что Набоков написал «Лолиту» лишь для того, чтобы сделать бестселлер и заставить западного читателя прочитать все его остальные романы... Лучший его роман, по-моему, «Защита Лужина» — о психологии творчества, показанной через психологию шахматиста... Как вы относитесь к легкому жанру, к развлекательной литературе? Не считаете ли, что она развращает вкус?

Натали Саррот была тверда:

— Вкус нельзя развратить и нельзя убить.

Я возразил:

— Это только тогда, когда он уже сформирован... Но ведь само формирование плохого вкуса есть его развращение, а иногда и убиение.

— А я все-таки стою на своем, — сказала Саррот. — Я терпеть не могу порнографию и гангстерские дешевые фильмы со смакованием насилия. Но, на мой взгляд, вкус — дело более врожденное, чем воспитуемое. И легкая литература — явление неоднозначное. Я, например, люблю Агату Кристи. Обожаю с детства Дюма, особенно «Королеву Марго». Необязательно любить только большие деревья. Существует в литературе что-то небольшое, но прелестное, как и в природе.

Я потихоньку стал подкрадываться к теме феминизма:

— Можно ли рассматривать женщин-писателей в едином потоке литературы, или все-таки существуют женская проза, женская поэзия?

Натали Саррот была четкой в определениях:

— А разве Ахматову и Цветаеву можно отделить от единого потока литературы? Разве это «женская» поэзия? Это — большая поэзия, написанная поэтами-женщинами, вот и все. Вспомните Эмили Дикинсон, Эмили Бронте, Вирджинию Вулф, мадам де Лафайет, написавшую 25 романов. Восхищаюсь как личностью Жорж Санд, хотя ее стилистика громоздка. А ведь Маргарита Наваррская писала тоже прекрасные стихи. Есть и сейчас много хороших писательниц-женщин, но нередко то, что они пишут, все-таки похоже на журналистику, хотя временами и блестящую... Вообще я никогда не думала о том, что есть нравственная разница между женщиной и мужчиной, отчего некоторые мужчины испытывают ко мне чувство неприязни. Впрочем, и феминистки тоже — они ведь считают, что женщина выше мужчины.

— Я не феминист, но я тоже так считаю, — заметил я. — Хотя бы потому, что каждая женщина по своей природной сути мать.

Саррот резко отпарировала:

— Слово «отец» ничуть не меньше вызывает во мне уважения, чем слово «мать». Если отцы бывают плохими, то плохими бывают и матери. Говорят,

что женщина застенчивей мужчины, краснеет, если при ней говорят грубости. Кто краснеет, а кто и нет. Я не раз замечала, что некоторые женщины бывают гораздо беззастенчивей многих мужчин. Слова «женщина», «мужчина» — это всего-навсего клише. Если между женщиной и мужчиной такая нравственная пропасть была бы на самом деле, разве Толстой описал бы роды в «Войне и мире» так, будто он сам рожает! Если мы, женщины и мужчины, разные существа, то разве я тогда смогу понять Достоевского так же, как мужчина! Я никогда не соглашусь с тем, что понимаю Достоевского хуже мужчин. В одной из своих вещей я описываю страсть к искусству отца и безразличие к этому его детей. Это создает драматическую коллизию. Мы не можем в полную силу восхищаться заходящим солнцем, если рядом с нами стоит безразличный к красоте природы человек. Это нас раздражает, притупляет восприятие. Пробовали ли вы смотреть Шекспира рядом с человеком, которому наплевать на Шекспира? Нам нужно соучастие в восприятии.

— Но в начале нашего разговора вы сказали, что можно писать, не думая о читателе. Однако читатель — соучастник восприятия. Нет ли здесь противоречия?

Саррот налила мне еще томатного сока.

— Конечно, есть. Я ведь все-таки женщина.

— Но ведь вы сказали, что между мужчиной и женщиной нет разницы?

Натали Саррот прижала палец к губам и улыбнулась.

Я не специалист по «новому роману», основоположницей которого считается Натали Саррот. Мое преимущество перед советским читателем заключается только в том, что я лично знаком с писательницей. Иногда такие знакомства мешают восприятию произведений: волей-неволей сказывается обаяние или антиобаяние автора. Однажды я был потрясен встречей с одним всемирно известным писателем: его лицемерие, хитроумное заигрывание вперемешку с трусливой подозрительностью, барская огражденность от читателей высоким забором, секретарем, женой и даже телохранителями никак не

вязались в моем понимании с его сочным, полнокровным романом, написанным когда-то в молодости. Я растерялся, а потом понял: тогда, когда он писал этот роман, он был совсем другим человеком, а затем дегенерировал, распался. Я увидел перед собой неприятную, нравственно неприятную личность, примазавшуюся к славе другого человека.

Встреча с Натали Саррот меня каждый раз поражала тем, что в ее манере разговаривать совсем ничего не было «новороманного», более того, эта манера напоминала мне традиционный полузабытый стиль бесед из русских романов девятнадцатого века. Никакого модернизма полунамеков и красивых расплывчатостей. Никакой игры в тонкость. Полное отсутствие «салонности». Отношение к литературе здоровое, ясное, без примеси литературщины. Трезвый, зоркий взгляд на жизнь мастера, матери, бабушки. Четкий, рабочий реализм мышления. Я задумался: может быть, Саррот, не играя в жизни, «наигрывает» в литературе? Нет, это не так. Прочитав новый роман Саррот «Слышит ли он нас», я вдруг понял, что передо мной реалистическая проза, и проза прекрасная. А еще я подумал о том, что любая прекрасная проза — это реализм, как бы эта проза сама себя ни называла, и как бы ни называли ее. А еще я подумал, что там, где искусство прекрасно, никакого модернизма нет. Прекрасное — всегда продолжение традиций. Футуристами были Бурлюк, Крученый, а Маяковский, казалось бы ниспровергавший Пушкина, являлся его кровным внуком. Наш первый русский «новый роман» — «Петербург» Андрея Белого целиком вышел из Гоголя. Но ведь еще до этого романа было сказано: «Все мы вышли из «Шинели». А сама «Шинель» вышла из пугачевского тулупчика «Капитанской дочки». Настоящее искусство всегда есть продолжение основной непрерывной традиции, и ее постоянное видоизменение, обогащение. Классицисты мертвы, ибо перетряхивают в своем сите пустоту: классики уже испекли свой хлеб из перемолотых зерен. Новаторы сеют неперемолотые зерна, а не надеются на остатки муки в закромах классики. Новаторы по наследному праву вонзают свои

молодые клыки в хлеб классики, и этот хлеб становится их силой. Какая разница, как написано произведение—прерывистой, захлебывающейся шершавой фразой или фразой скрупулезной, чисто отфугованной. Важно одно: чтобы перед нами предстала действительность и та мысль о действительности, которую несет автор. В лексике романа Саррот есть магическая скрупулезность прерывистости. Хотя писательница и не рисует внешнего портрета героя, перед нами его точнейший психологический портрет. Мы видим перед собой морально расплывшегося человека, жалко хватающегося за какую-то древнюю статуэтку. Когда кончаются внутренние ценности, хватаются за ценности внешние. Это не от любви к искусству, как тщетно пытается убедить всех, и себя самого в том числе, герой, а вернее, антигерой романа. Это от любви к себе, которая всегда есть признак комплекса неполноценности. Любовь к себе, доходящая до трагикомической или до трагической пародии. Подлинная ценность каменной зверюги уже не интересует владельца, и он готов предать даже свою веру в ее подлинность, лишь бы не упасть в глазах какого-нибудь другого сноба, лишь бы возвыситься в насмешливых глазах своих детей. Роман Натали Саррот — причудливое современное ответвление старинной тургеневской темы «отцов и детей». Писательница как бы избегает прямой социальности, но ее проникновение внутрь крепости снобизма носит социально-беспощадный характер, хотя иногда ей откровенно жалко своего героя. Впрочем, глубокий психологизм всегда есть глубокая социальность. Главное в герое Саррот — его страх. Любовь к себе — это от страха ненависти к себе. Герой — человек неглупый и знает, что ему есть за что себя презирать. Любовь к каменной зверюге, к музейным сокровищам — это тоже от страха ничего и никого не любить. Любовь к детям — от страха их ненависти. Заигрывание с молодым поколением — это судорожное цепляние за него. Но уже поздно. Может быть, в конце концов они станут такими же, как отец, позабыв свой юношеский максимализм. Но своего отца они уже не будут любить, даже если станут его подобием. Они не будут его любить

хотя бы потому, что он старался их сделать такими же, как он сам. Они не будут его любить потому, что их тоже не будут любить их собственные дети: они станут ненавидеть в собственных детях бывших себя и в самих себя вариацию своего отца.

Ему, кстати, не так уж важно, любят ли они его на самом деле. Но ему важно, чтобы они не смеялись над ним. Больше всего он боится их смеха. Этот смех — крушение всего его салонного фанфаронства. Невинный смех кажется ему жестоким, ехидным. Но чем больше он корчится, как от ожогов, от смеха собственных детей, чем больше он борется с ним, тем более этот смех становится менее невинным и действительно жестоким. Невинный садизм плоеного воротника, надеваемого на шею каменной зверюги, может кончиться гарротой на отце или еще на ком-нибудь другом. Подделываясь под их жаргон, он становится еще смешней и сам бесится от этого. Расточаемая из его уст высокопарная скука при попытках экскурсий с целью «поднятия культурного уровня» приводит лишь к поднятию уровня их издевательств. Он превращается в надсмотрщика за душами, и музеи, куда он их насильно затаскивает, пахнут для них, как концентрационный лагерь. При чтении романа у меня было иногда ощущение, что он вертится как заезженная пластинка на одном и том же месте. Но так вертится на одном и том же месте сладкая песенка лицемерного воспитания, тайная цель которого — лишь подчинение. Насилуемые даже культурой — это всего лишь насилуемые. Да разве это культура — смакование, поглаживание древностей? Разве можно ставить все древности мира выше сегодняшних человеческих страданий? Страдания — это самые вечные человеческие древности, ценней которых нет ничего. Непонимающий собственного ребенка уже этим некультурен, какие бы «гонорис каусы» ни висели в золоченых рамах на его стенах. Жизнь героя Саррот пуста, хотя он старается ее загромоздить раритетами. Издерганный мазохизм его постоянных мыслей о смехе детей невольно превращается для него в один из лелеемых фетишей. О чем он будет думать, бедняга, если они

вдруг перестанут смеяться над ним? Он нуждается в их смехе, чтобы любить самого себя, страдающего, униженного, оскорбленного.

Любому эгоизму необходим чей-то другой эгоизм, чтобы в борьбе с ним ценить себя еще больше.

В 1845 году Герцен писал в «Письмах об изучении природы»: «Из поколения в поколение передаются схоластические определения, разделения, термины и сбивают чистый и прямой смысл начинающего, закрывая ему надолго — часто навсегда — возможность отделаться от них».

Значение романа Натали Саррот в том, что она выносит приговор схоластике воспитания. Такая схоластика — лишь самозащита внутренней пустоты, когда отцам нечего преподать детям за исключением банальностей, от которых тошнит детей. Тогда дети переходят к своей самозащите — к смеху. Эта самозащита может стать самоубийственной, если смех из невинного станет злорадным, циничным. Тогда, смеясь над собственными нравственно обанкротившимися отцами, дети станут похожими на них, даже если эта похожесть будет скрыта под кажущейся наоборотностью.

На обратном пути я зашел на большую выставку Модильяни, где висели его прекрасные портреты женщин с удлиненными думающими лицами. Портрета Ахматовой здесь не было, но он как бы прорисовывался на стене. Я думал о судьбе замечательных женщин в искусстве, одна из которых — Натали Саррот.

А потом черт меня занес на американский боевик «Пульсации» режиссера Пальма, где пришлось хлебнуть много, как говорят американцы, «кетчупной крови». Но из медицинского интереса я не ушел на половине и честно досмотрел фильм до конца. Вот его сюжет: женщина моется под душем. Тут сквозь потолок на нее обрушивается насильник. Дальнейшее сводится к бесконечным вариациям на тему секса, извращений, патологических состояний духа и тела. В конце концов героиню убивают. В финале под тем же душем моется уже другая женщина.

Не думаю, что Натали Саррот полностью права, говоря о том, что вкус не воспитывается. Если бы с детского возраста ее пичкали только такими фильмами и подобными книгами, то разве достаточно было бы врожденного вкуса, чтобы стать такой личностью и такой писательницей, какой она стала? Чьи-то добрые руки ввели ее в прекрасный мир классической русской и французской литературы. Но ведь не всем в мире попадаются такие добрые руки. Сложен этот вечный город Париж, в котором поскрипывает тонкое, умное перо Натали Саррот, а за углом показывают патологически бездарный фильм. Нравственность не имеет права быть пассивной, когда безнравственность так воинствующе агрессивна. И может быть, наспех замытое, но не стертое до конца пятно крови на асфальте перед моим парижским окном у бара, где ночью кого-то убили,— это результат одного из таких фильмов?

Вот о чем я думал на следующее утро, проходя мимо этого пятна. А рядом по тротуару шли парижане к своим избирательным участкам. И может быть, многие из них думали о других таких же замытых или потенциальных пятнах, когда проголосовали за перемены.

3

Голосование было тихим, я бы даже сказал, чинным. Избирательные участки находились в школах, в районных магистратах, и около входов с безучастным видом спокойно переговаривались друг с другом свежевыбритые ажаны, вполглаза наблюдая за порядком, которого, впрочем, никто не нарушал. Бурные майские дни шестьдесят восьмого года ничем не проплескивались в майские дни восемьдесят первого. Незадолго до дня голосования Жискар д'Эстен приезжал возложить венок к Вечному огню в память Неизвестному солдату на Елисейских полях. Одной из немногих ошибок президента, которые признал он сам, была отмена празднования Дня победы над фашистской Германией. Президент объяснял отмену праздника желанием дружбы с ФРГ. Но многие французы, участвовавшие

в Сопротивлении, задавали естественный вопрос: почему одно противоречит другому? Ошибка была признана, но запоздало.

Вечером, когда было объявлено о результатах выборов, десятки тысяч людей собрались на площади Бастилии, восторженно выплескивая свои надежды на будущее. Впервые президентом Франции стал социалист. Отнюдь не всех это радовало, но те, кто не радовался, сидели дома. А те, кто считал эту победу своей победой,— вышли на улицу. Я поехал в Латинский квартал — центр событий. Вереницы недорогих машин медленно ехали вдоль бульвара, несмотря на дождь, наполненного людьми, и оглушительно бибикали, музыкой клаксонов выражая свое отношение. Вдоль бульвара шли рядами школьники вместе с учителями, распевая «Марсельезу».

На следующий день в кафе «Куполь», прославленном месте встреч литераторов, я увиделся с Робером Сабатье — автором 15 романов, 6 книг стихов, двух книг статей и фундаментального шеститомника «История французской поэзии». Если у Турнье лицо учителя или служащего, то у Сабатье лицо рабочего. Он из рабочей семьи. Сегодняшняя французская интеллигенция давно перестала быть аристократической и стала, по русскому выражению, «разночинной». Я попросил Сабатье хотя бы коротко рассказать о главных направлениях современной французской поэзии.

— Мозаика довольно разнообразная. Есть направление афористическое — Рене Шар, Анри Мишо... Есть направление, которое я бы назвал санфранцисской школой. Оно включает в себя много молодых поэтов, прямо не ангажированных. Среди ангажированных поэтов выделяется Гийевик. А есть такие имена, как Пьер Эммануэль, Жан-Клод Ренар, Пьер Остье, Ив Бонсуар. Это не группа. Каждый из них представляет лишь самого себя, но всех их объединяет общее уважение к языку, к форме. Они соблюдают архитектуру ритма (что не всегда означает соблюдение рифмы). Существуют такие группы, как «Планетер» в Провансе, «Децентрали-

сты» в Бретани. Они отталкиваются от фольклорной формы, но идут еще дальше. Для них характерно физическое ощущение природы—они близки вашему Есенину...

Я подумал о том, что трагическая малочисленность поэзии во Франции имеет и свои исключения. Я рассказал Сабатье о только что происходившем разговоре о поэзии с таксистом, который вез меня в «Куполь». Он прекрасно знает не только французских поэтов, но и Пушкина, Маяковского и, к моему удивлению, Есенина. Для московского таксиста это было бы естественно, а вот для парижского...

Сабатье улыбнулся:

— Не принимайте таксистов за народные массы... Шоферы такси — индивидуалисты, они даже вынуждены читать, когда нет пассажиров. Рабочему, если он стоит перед изнурительным конвейером и должен целый день повторять одни и те же движения, тяжелее прорваться к поэзии, хотя и здесь бывают исключения. К тому же поэзия сейчас без рифм, и она трудней запоминается.

— Что же с матушкой-рифмой?

— Она исчезла из большинства поэтов (за исключением немногих, например, Пьера Эмманюэля и меня). Когда-то были громкие дискуссии между сторонниками рифмы и ее противниками. Теперь они стихли. Я заметил, что этот вопрос — за или против рифмы — поднимается сейчас лишь посредственными поэтами, которые хотят, чтобы их заметили. Никто не занимается поисками свежих рифм. А вот в средние века поэты были посмелее и рифмовали даже «имаж — арбр».

— Если бы я задал вам вопрос: кто были самые великие пять писателей за всю историю мировой литературы?

Сабатье ответил, не задумываясь:

— Гомер, Данте, Рабле, Уитмен, Толстой.

— А какой ваш самый любимый афоризм?

— Для того чтобы изменить жизнь, надо изменить человека. Но человек не изменяется.

— Считаете ли вы, что это именно так? — спросил я.

— Слишком много доказательств этому,— вздохнул Сабатье.

— Но ведь есть и другие доказательства,— не сдавался я.

— Их не так много, как хотелось бы... Но вы правы, они все-таки есть,— и Сабатье вдруг переменился, зажегся.— Я радовался вчера результатам выборов от всей души. Я всегда себя чувствовал левым, таким меня сделала моя биография. Отец был кузнецом в Оверни. С двенадцати лет я работал в типографии: мыл машины, подметал полы, был наборщиком. В своем последнем романе я это описал. Я вырос в рабочей среде, где социалистическая ориентация естественна. В 43-м году немцы хотели увезти в Германию, но я бежал и вступил в группу Сопротивления. Честно скажу, я не приспособлен для того, чтобы воевать, и во время войны чувствовал себя иногда Пьером Безуховым на Бородинском поле. А когда я увидел в этой роли Бондарчука, то сказал себе: это я в молодости.

— Верите ли вы, что человечество может услышать голос поэта, восстающего против социальной несправедливости?

— О, если я в чем-то уверен, так это в силе человеческого голоса! Роль поэта — это роль такого голоса, который должен быть услышан всеми людьми. Так было, начиная с Орфея. Я не считаю, что одни люди должны считаться маленькими, а другие — большими. Это мое чисто писательское и политическое убеждение.

Распрощавшись с Робером Сабатье и шагая по парижским улицам под шумящими каштанами, выбросившими в воздух свои накопленные за зиму в почках белоснежные цветы, и небольшими, но тоже честно зеленеющими кустами, я вспомнил слова Натали Саррот: «Необязательно любить только большие деревья».

За три недели, проведенные в майском Париже, я не изменил своей привычке бегать 4—5 километров каждое утро. В районе, где я жил, к сожалению, не было больших парков. Надев свои кеды с еще прилипшей к ним переделкинской землей, я бегал по кладбищу Пер Лашез до его открытия для посетителей, и надеюсь, что всепонимающие могилы не обиделись на меня.

Но я поневоле усмирял себя, замирая то перед

Стеной коммунаров, то перед памятником жертвам фашизма, то перед неожиданно выныривающей из листвы головой Анри Барбюса.

Здесь лежат знаменитые своими творчеством и подвигами люди и незнаменитые, но все они — люди: все их сбывшиеся и несбывшиеся надежды неотделимы от наших надежд. Кто может взять на себя право искусственно разделять людей на маленьких и больших?

«Необязательно любить только большие деревья».

Во имя любви ко всему живому, будь оно большое или маленькое, и должны работать мы, писатели, поднимая свой голос Орфеев атомного века против любой социальной несправедливости и против призрака ядерной катастрофы, грозящей уничтожить все — и маленькое, и большое. Вопрос «С кем вы, «мастера культуры»?» вечен, как сама культура.

А кто мы сами — маленькие или большие? Не надо тратить время на такие маленькие мысли. Если не всем нам суждено быть большими деревьями, то и маленькие честные растения дают людям свой кислород и составляют своим дыханием ту атмосферу, без которой невозможна жизнь. И кто-нибудь когда-нибудь оценит нас за эту честность, ибо «необязательно любить только большие деревья».

1981

1/4 Заказ 1417

«Работа над фильмом — это путешествие»

Федерико Феллини — режиссер и писатель

В 1964 году зверобойная шхуна «Моряна» продиралась сквозь льды к острову Диксон. Северный мираж создавал восхищавшую и пугавшую картину: казалось, что со всех сторон мы окружены голубовато светящимися стенами. Суденышко было похоже на беспомощную чаинку на дне ледяной чаши.

Из-за огромного неуклюжего айсберга показался траулер. Капитан траулера закричал в мегафон:

— Махнемся фильмами?

Наш капитан ответил положительно, но осторожно:

— Махнемся... А что у вас есть?

Выкрикнутые названия нашего капитана не впечатляли.

— А детектива нету?

Тут уж капитан траулера выразился с чувством морального превосходства:

— Что там твои детективы!.. У нас «Кабирия» есть. Правда, ребята отдавать не хотят. Но смотря что предложишь...

После долгого и хитроумного торга «Ночи Кабирии» все-таки переселились на «Моряну». Фильм крутили на камбузе, повесив простыню на стене. Сначала зверобои похохатывали, но постепенно история женщины захватила всех, и когда мошенник, разыгрывавший влюбленного, похитил ее деньги, матросские кулачищи возмущенно загрохали по столу...

Так когда-то плавал с нами вместе Федерико Феллини, и не догадываясь об этом.

Его собственное плавание в небезопасном море искусства происходило не на яхте красного дерева и не на океанском лайнере с бальным салоном, теннисным кортом и сауной. Феллини сам построил свой корабль и сам стал его капитаном, мужест-

венно проходя между Сциллой коммерции и Харибдой снобизма. Он принадлежит к немногим в странах Запада режиссерам, которые не уподобляются тем капитанам, кому все равно, кто их нанимает и какой груз они повезут. Корабль Феллини нередко блуждал в миражах, но крепкие руки профессионала, лежащие на штурвале, неизменно выравнивали курс от ложных маяков в сторону настоящего искусства.

Я видел Феллини во время съемок. Взмокший от пота, с галстуком, съехавшим набок, в брюках, запачканных краской от еще не успевших высохнуть декораций, он по-капитански держал в поле зрения все: и норовящего прикорнуть на диване главного актера, и массовку, во время перерыва мгновенно превращавшуюся в неуправляемую толпу, и прикладывающегося к бутылке осветителя, и костюмершу, кокетничающую с помощником оператора. При звуке хлопушки весь этот хаос Феллини властно превращал в гармонию, и включение мотора означало дальнейшее движение корабля.

Журнал «Иностранная литература» сделал прекрасный подарок нашим читателям, опубликовав в трех номерах книгу Федерико Феллини «Делать фильм» в отличном переводе Ф. Двин. Книгу эту читают далеко не только кинематографисты. Если бы ценность этой книги определялась лишь узкопрофессиональным значением, тогда было бы естественно ее появление в журнале «Искусство кино». Но когда журнал, на страницах которого мы привыкли читать таких крупнейших мастеров, как Маркес, Стайрон, Зегерс, Карпентьер, Моравиа, Абэ Кобо, Голдинг и многих других, публикует прозу даже знаменитого режиссера, этому смельчаку предстоит выдержать серьезную конкуренцию.

Феллини эту конкуренцию выдерживает. Он избежал скрупулезной в деталях, но психологически мелкой мемуаристики. Перед нами блестящая проза как таковая, а вовсе не мемуары и не руководство к кинопроизводству. Маленький роман-эссе, где главный герой — кино. Стереоскопически выпуклые рассказы, которым мог бы позавидовать любой профессиональный писатель. Тончайший талант увидеть тайну мира даже в пасхальном яйце, лежащем

на кружевной салфеточке. Вымытые дождем воображения предметы и образы детства, казалось бы, неминуемо запыленные временем. Влюбленность в людей, в запахи, в краски, заставляющая задуматься о том, что лишенный дара любви никогда не смог бы воскресить силой искусства этих людей, запахи, краски. Погружение в глубь психологии творчества, как в батискафе, когда в иллюминаторе колышутся смутные водоросли замыслов и проплывают причудливые донные рыбы предчувствий...

Во время чтения этой книги я несколько раз — в особенно понравившихся мне местах — нервно ерзал: какого писателя мы потеряли в лице Феллини! Но почему потеряли? Ведь книга есть... Она и побудила меня от имени «Литературной газеты» обратиться к режиссеру с письменными вопросами, уточняющими замысел этого непростого, как и сам автор, произведения. Феллини ответил не сразу, но с подкупающей серьезностью и глубиной.

Великодушно разрешив мне сократить текст его ответов на вопросы, Феллини настаивал на том, чтобы сохранить свое личное обращение ко мне, что я и вынужден сделать, хотя несколько сократил и это. Так что прошу читателей не рассматривать вступление Феллини как хитроумную саморекламу при помощи знаменитого режиссера. Дело тут не во мне. Если бы на моем месте был кто-нибудь другой, Феллини тоже наверняка запомнил бы его. Дело во внимательности Феллини вообще к людям. А я только один из них.

Наши несколько встреч проходили с довольно большими временными интервалами и, честно говоря, я кое-что подзабыл. А вот Феллини не забыл, и, наверно, это свойство незабывания людей и есть неиссякаемый источник его творчества. Этому стоит поучиться у Феллини многим писателям, в том числе и мне.

Ф. Ф. Я рад, что ты решил взять у меня интервью, и все же у меня какое-то странное чувство растерянности, словно все это просто забава — так бывает, когда школьные товарищи задают друг другу вопросы, чтобы проверить, хорошо ли выучен урок, и один из них берет на себя роль учителя, а второй выступает в роли ученика.

Говорю тебе чистую правду: всегда, с самого начала, мне казалось, что мы с тобой друзья со школьной скамьи. Я почувствовал это, увидев тебя впервые, когда в Москве мне вручали приз за «$8^1/_2$». Нас кто-то представил друг другу, и вокруг сгрудились журналисты и фоторепортеры: все ждали каких-то публичных заявлений, переводчики смотрели нам в рот, но мы не знали, что бы такое сказать исторически важное, веское, кроме того, пожалуй, что мы просто симпатичны друг другу.

А когда через несколько лет ты приехал ко мне в гости во Фреджене, то, за три дня ухитрившись заговорить по-итальянски, рассказал, как на затерявшейся среди льдов зверобойной шхуне без конца крутили «Ночи Кабирии»...

А помнишь, как мы шли вдоль берега моря, оторвавшись немного от друзей, голоса которых мы слышали где-то позади, в темноте? Стояла чудесная, правда, несколько холодноватая ночь, а ты вдруг разделся, пошел в воду и сразу скрылся в темноте. Тут подошли остальные, стали меня укорять, говорить, что я должен был тебя удержать, и все принялись хором звать тебя. Но перед нами была непроглядная темень и бескрайнее море, сливавшееся с небом... Мы уже думали о самом плохом и даже решили начать поиски, как вдруг ты вынырнул из темноты. В этот момент тебя больше всего занимал вопрос: кто, на мой взгляд, более великий художник — Тассо или Ариосто?

Дорогой друг! Именно это глубокое чувство братской привязанности, эта свойственная нам обоим школярская беспечность меня немного смущают, заставляют лепетать что-то в ответ на вопросы твоего интервью. Тебя действительно интересуют все эти вещи? Тогда ладно, давай попробуем...

Е. Е. Твоя книга завершается тем, что к тебе подходит девочка и просит что-нибудь написать на клочке бумаги. Ты берешь в руки бумажку и вдруг видишь, что она вся испещрена надписями. Тебе негде писать, и ты еле-еле находишь местечко, где вписываешь: «Я попытаюсь...»

История человеческой мысли подобна такому сплошь исписанному листку. Иногда кажется, что

нет уже места, чтобы вписать свое слово, которое что-то добавит ко всему остальному.

Является ли, по-твоему, сфера мысли неким замкнутым пространством, где вписать нечто свое можно лишь за счет устранения прежнего, или этот листок обладает волшебным свойством саморасширяться? Что означает на этом листке феллиниевская подпись в твоем собственном понимании?

Ф. Ф. Кто-то сказал, что если человек выражает через сновидения самую сокровенную, неисследованную часть самого себя, то человечество выражает себя через искусство. Если такой взгляд на творчество приемлем, то отпадают разговоры об ограниченности творчества: художник всегда может отыскать для себя чистый уголок на том листке, который ты рассматриваешь метафорически.

Художественное творчество — это не что иное, как сновиденческая деятельность человечества. Может ли истощиться, иметь какие-то границы бессознательное? Могут ли истощиться сновидения? Эта деятельность мозга спящего человека носит автоматический, непроизвольный характер. (Тут я не согласен с Феллини. Сновидения — это самый реалистический кинематограф, и реализма бессознательного, автоматического не существует.— *Е. Е.*)

Но у художника эта деятельность сочетается с изобразительными приемами, с так называемой «символикой». Художник отдает себе отчет в том, что творить — значит «упорядочивать» нечто уже существующее, проецировать это на восприятие других людей.

Творчество представляет собой переход от хаоса к космосу, от недифференцированного, запутанного, неуловимого — к чему-то, обретшему прекрасную, совершенную форму, от бессознательного — к сознанию. Вот почему мне кажется, что в художнике ощущение творчества как процесса сильнее, чем ощущение его как конечной цели.

Погружаясь в этот процесс, художник получает и оправдание, и счастье. Всякая оценка, сбивающая с таких позиций, чревата опасной, затуманивающей разум самовлюбленностью, побуждающей человека тщеславно болтать о том, что и почему он сделал, почти всегда — нет, не почти, а всегда! — выдавая

всю невозможность раскрытия явления как такового.

Е. Е. В своей книге ты убедительно показываешь, что в плазме твоих замыслов всегда существуют ядрышки собственных воспоминаний. Внутри каждого из нас — огромный субъективный мир, жаждущий исповедаться. Насколько ты позволяешь, чтобы твоя исповедь переходила в проповедь?

Тебя упрекают, что ты иногда повторяешься... «Город женщин», как и «8½», заканчивается парадом-алле в финале. Быть может, для тебя самоповторение — это некий рефрен, придающий жизни совершенную форму?

Ф. Ф. Трудно понять, каков он, этот объективный мир, стремящийся к самовыражению через искусство... Искусство объективизирует субъективный мир художника в том смысле, что через образ он обретает возможность сделать достоянием многих то, что раньше принадлежало только ему одному.

Именно потому, что моя исповедь никогда не стремится стать проповедью, в моих фильмах и можно увидеть эти парады-алле, эту, я бы сказал, умиротворяющую цирковую путаницу, о которой вежливо сокрушается определенная часть весьма внимательной ко всяким «посланиям» критики.

Самоповторение? А что же еще, собственно говоря, делают живописцы, музыканты? И за что еще мы так любим их индивидуальность? Определенный стиль — это разве не самоповторение? (Мне кажется, здесь Феллини переходит в напрасную оборону. Он ведь сам, повторяясь лишь в частности, все время ищет перехода в новое качество...— *Е. Е.*)

Е. Е. Ты почти избегаешь в этой книге разговора о том, какую роль сыграла в твоем формировании литература. И все-таки какие книги для тебя были самыми значительными в детстве, в ранней юности?

Ф. Ф. Попробую вспомнить. Итак, «Пиноккио», «Фортунелло», «Джабурраска», «Остров сокровищ», Эдгар По, «Арчибальд и Петронилла», Жюль Верн (правда, у него я пропускал целые главы, а иногда читал только начало и конец). Сименон (мы с ним стали друзьями). Потом, хотя нам и вдалбливали их в школе, — Гомер, Катулл, Гораций...

Нравился мне и «Анабазис» Ксенофонта, где солдаты на привалах «ели сливки и пили вино, опершись на длинные копья».

Позднее пришли русские писатели: Гоголь, Чехов, Гончаров... «Смерть Ивана Ильича» Толстого — что за поразительная вещь! А однажды — я уже был взрослым — один мой друг-писатель привез мне «Превращение» Кафки. «Проснувшись однажды утром после тревожного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое». «Бессознательное», которое у Достоевского было объектом тревожного и захватывающего исследования и установления диагноза, здесь становилось предметом повествования, как в забытых мирах, легендах.

Совсем иное я находил в американском романе. Стейнбек, Фолкнер, Сароян: наконец-то настоящая жизнь, наполненная приключениями, пульсирующая. Никакой парадности, никаких мундиров, коллективных ритуалов, триумфально-воинственной риторики, а подлинные человеческие чувства, повседневная борьба. Это была подлинная жизнь, так отличавшаяся от мрачного витализма фашистских иерархов, прыгавших в своей черной униформе сквозь огненные кольца...

Е. Е. Веришь ли ты в возможность скрупулезной экранизации как только в экранизацию «по мотивам»? Не приходила ли тебе в голову мысль экранизировать «Ад» Данте?

Ф. Ф. «Ад» Данте? Кто только мне не предлагал экранизировать его, и всякий раз, когда я отказывался, лица заказчиков вытягивались в сурово-осуждающей гримасе: плохо, очень плохо, непростительно, что я отверг такое почетное предложение...

А вообще предложение заманчивое: я бы с удовольствием сделал часовой фильм, опираясь на Синьорелли, Джотто, Босха, рисунки душевнобольных. Получился бы этакий бедный, тесный, неудобный, перекошенный, плоский адик. Но продюсерам требуется Доре: клуб дыма, красивые голые задницы и вполне научно-фантастические драконы.

Произведение искусства рождается в своей единственной выразительной форме. Все экранизации,

все переложения я считаю чудовищными, нелепыми, уродливыми. (Не перебарщивает ли Феллини? Ведь он сам снял «Сатирикон» по Петронию. Но во многих конкретных примерах он — увы! — прав...— *Е. Е.*) Считаю, что кино не нуждается в литературе — ему нужны лишь свои авторы-сценаристы, выражающие собственные идеи через ритмы и размеры, присущие лишь кинематографу. Кино — автономное искусство, и его нельзя превращать в иллюстрацию. Что берется из книг? Какие-либо ситуации. Но ситуации сами по себе не имеют никакого значения. Главное — чувство, с которым они показаны, фантазия, атмосфера, свет. Интерпретация — кинематографическая и литературная — одних и тех же фактов — не имеют между собой ничего общего. Это два совершенно разных способа самовыражения.

Е. Е. Ты необыкновенно жизнелюбивый человек. Считаешь ли ты мысли о смерти частью твоего жизнелюбия?

Ф. Ф. А как же! Начиная, по крайней мере, с определенного возраста человеку свойственно думать о смерти: такие мысли делают нашу жизнь более загадочной, более заманчивой, более очаровательной. (Так ответить, пожалуй, мог только итальянец, и в этом весь Феллини.— *Е. Е.*) Давай я тебе лучше расскажу о другом. Когда-то давно я задумал один фильм. Сценарий я написал еще в 65-м году, как я обычно пишу все свои сценарии, похожие на этакие легкие наброски, на чемоданы, набитые случайными вещами. Но фильм выкристаллизовался сразу же в серию загадочных эпизодов, сцеплений, противоречий, недугов, исчезновений, так что у меня появилось к этой конструкции какое-то опасливое отношение, и я принялся за другие картины. Однако этот темный фильм-призрак, этот реликт, затонувший на огромной глубине, продолжает посылать радиоактивные импульсы, направлять и питать другие фильмы. Без него не было бы ни «Сатирикона», ни «Казановы», ни даже «Города женщин».

Самое странное, что история эта, обескровленная всеми остальными фильмами, до сих пор не истощилась, не усохла. Быть может, это что-то вроде уранового топлива творчества. Идея, родившая-

ся не для того, чтобы ее осуществили, а для того, чтобы позволить мне делать другие фильмы.

Е. Е. Ты талантлив во многих областях искусства — как рисовальщик и как писатель. Почему ты выбрал именно кино — этот, к сожалению, наиболее быстро стареющий жанр?

Ф. Ф. Но ведь кино — это превосходный способ рассказать о жизни, конкурируя с самим богом. Ни одна другая профессия не позволяет создавать мир, так похожий на мир, который мы знаем, и в то же время на другие миры, неведомые нам, параллельные или концентрические.

Для меня идеальное место — павильон № 5 в Чинечитта. Пустой. Волнение — абсолютное, до дрожи — я испытываю, оказавшись в пустом павильоне. Передо мной пространство, которое нужно заполнить, мир, который нужно создать. Мне бы хотелось родиться на много лет раньше и делать фильмы вместе с пионерами кинематографа, дышать одним воздухом с акробатами и шутами. Это было бы куда благотворнее для человека с моим темпераментом, чем сейчас, когда специалисты уже овладели спецификой и семантикой кино. Специальные исследования — вещь неизбежная, они придают кино характер художественно-культурного явления, но лишают его того буйного и вместе с тем немножко жесткого веселья, которое роднит его с цирком, придавая ему привкус символики.

Чем проще, обнаженней ситуация, тем глубже и уверенней мое дыхание. Появляется этакое самонадеянное ощущение, что я — демиург. Да, верно, за пределами кинематографа существует жизнь, эта ясная, яснейшая штука, идя по ней, видишь смену времени года, море, Рим, улицы, женщин и друзей, которые понемногу стареют.

Работа — моя главная любовь. А все остальное: взаимоотношения с другими людьми, периодически заключаемые союзы — пропускается через этот перегонный куб. Для меня он — самое подлинное из всего, что есть в моей жизни: здесь я не задаюсь вопросами, не останавливаюсь, не сворачиваю в сторону. Я в абсолютном подчинении у этого своего призвания. Апогей в любви и высшее напряжение в творчестве, по-моему, одно и то же: вечная иллю-

зия, что вот-вот исполнится обещанное великое откровение и перед тобой возникнут огненные буквы некоего послания.

Е. Е. Насколько ты следуешь сценарию, сделанному до начала съемок, в период самой работы?

Ф. Ф. Сценарий мне нужен податливый, размытый — и вместе с тем очень четкий в тех местах, где идеи проявились окончательно. Я не сторонник такой системы, когда режиссер предстает перед актерами, заявляя: вот что мы написали за рабочим столом, и это должно быть выполнено. Кинематограф нуждается в известной доле колдовства, ворожбы. Решение придет само и будет правильным при условии, что ты сумеешь создать жизненную атмосферу, в которой может родиться то, что необходимо.

Все годится для создания этой атмосферы, которая вначале существует только для тебя одного, а потом уже захватывает и всю съемочную площадку. Когда я говорю все, то имею в виду и некоторые отрицательные моменты: непонимание, трудности, заторы. В какой-то момент я сам всегда начинаю чувствовать бесполезность дальнейшей работы в литературном плане. Но если с атмосферой все в порядке, если кислород начал циркулировать, можно спокойно менять и актеров, и мизансцены, и реплики. На этом этапе бессмысленно строго придерживаться сценария. Теперь уже фильм управляет мной, а не я им.

Работа над фильмом — это путешествие, а путешествие совершается не в абстрактной среде. Нужна постоянная готовность что-то менять: положись на нее и смотри, куда она вывезет. А говоря точнее, надо уметь отдать всего себя рождающейся вещи.

Е. Е. Ты несколько раз замечаешь в своей книге, что искусство тебе было дороже всех предвзятых политических схем...

Ф. Ф. Я не способен к построению каких бы то ни было схем и изначально их не приемлю. Мне всегда казалось безнадежным делом добираться до политических предпосылок, устанавливать диагнозы, у меня для этого нет ни соответствующих инструментов, ни желания. Я отдаю себе отчет в том, что это какая-то детская ограниченность, но у меня нет ни способности к зрелым размышлениям, ни

умения смотреть на вещи остраненно, ни какой-то необыкновенной интуиции, без которой невозможно понять, кто управляет нашим обществом и какими темными и запутанными путями оно дошло до такого застойного состояния. Боюсь, что когда-нибудь все покатится кувырком. Быть может, раньше существовал какой-нибудь план, но потом о нем позабыли, как случилось с планами церкви относительно спасения человека. Остался один лабиринт, и никто уже не помнит, где вход, где выход и зачем этот лабиринт нужен.

Мне кажется, что я проявляю свою гражданскую сознательность тем, что не обманываю, не самоуспокаиваюсь, свидетельствую. Но прежде всего я отвечаю за цвет, свет, верную перспективу, схваченную в нужный момент.

Предлагая зрителю свой взгляд на вещи, я разделяю с другими свое доброе или мрачное расположение духа, приглашаю их принять участие в игре моей фантазии. Позиция эстетствующего человека? Возможно. Но только в изначальном смысле этого древнегреческого слова, без литературщины, прилипшей к нему в более поздние времена. Прекрасное было бы менее фальшивым и коварным, если бы прекрасным стали считать все, что дарует волнения, эмоции, независимо от «эстетических» канонов. Стоит затронуть сферу эмоций, как она высвобождает энергию, и это всегда факт положительный — как с этической, так и с эстетической точки зрения. Прекрасное не может не быть добрым. Ум — это добро.

Очень сильно искушение сказать, что будущее уже кончилось. Начитавшись научно-фантастических романов, я порой начинаю разделять чувство агрессивного страха, чудовищного эгоизма, которое овладевает человечеством в связи с истощением естественных ресурсов нашей планеты. Даже когда я слышу сомнительные и неясные рассуждения о границах прогресса, мне кажется, что вся эта история обладает волнующей непоправимостью для человека, который, как я, безрассудно мечтает попасть на новый Ноев ковчег и попутешествовать на нем среди всеобщего краха. (А что если не будет нового Ноева ковчега? Уже после того, как Фелли-

ни отправил свои ответы в Москву, стало известно, что он поставил свою подпись под обращением итальянской интеллигенции в защиту мира от угрозы новой войны — рядом с подписями Микеланджело Антониони, Альберто Моравиа, Джины Лоллобриджиды и многих, многих других.— *Е. Е.*)

Е. Е. В своей книге ты настойчиво подчеркиваешь, что никогда не встречал полностью взрослых и что все взрослые — это на самом деле дети. Мне тоже кажется, что, если человек полностью не закостеневает, его формирование может быть бесконечным... А что бы ты посоветовал в таком случае детям? Не становиться взрослыми?

Ф. Ф. Прежде всего я бы постарался им привить любопытство и научил бы их ничего не бояться.

Остерегайтесь спугивать или глушить в ребенке любопытство; это — прекрасное оружие защиты и исследования, это — чувство, которое надо сохранять во что бы то ни стало. Воспитание должно быть направлено на параллельное развитие сознательного и бессознательного. При этом следует уважать те или иные наклонности человека, вписывая их в довольно гибкие границы, поскольку эти границы не могут быть одинаковыми для всех (за исключением того, что угрожает самой жизни — твоей и твоих ближних).

Мой моральный кодекс для ребенка был бы очень простым. Я бы попытался объяснить ему, что нельзя обижать других, нельзя навязывать им свои представления, потому что другие — это часть тебя самого, что-то вроде твоего отражения в зеркале. Может быть, где-то когда-то произошла грандиозная операция по распылению единой психологической галактики, и есть еще возможность найти в других людях то, что нужно тебе самому.

Если бы у меня был сын, я прежде всего постарался бы сам поучиться у него. Родители, как правило, делают все наоборот: они навязывают ребенку несколько известных им самим глупостей, а у него не спрашивают ни о чем. Я ни разу не видел, чтобы родитель спрашивал у ребенка, каким представляется ему кот или дождь, что ему снилось ночью и почему он чего-то боится.

До какой же степени мы погрязли в своих соб-

ственных проблемах, в своих близоруких представлениях о жизни! Здесь присутствует даже какой-то собственнический аспект, сначала мы считаем ребенка вещью, которую можем демонстрировать знакомым, как новое платье или автомашину, и тем отказываем ему в признании его индивидуальности; а потом мы считаем, что ребенок — это сплошная ошибка и мы обязаны вложить в него правильные взгляды на жизнь.

Но ведь мы говорим о человеке по меньшей мере необычном, о человеке «вновь прибывшем», который не знает того, что знаешь ты, и располагает очень малыми, но цельными средствами для вступления в контакт с действительностью, частица которой — он сам.

Ребенок — это часть четырех стихий, и хотя он не умеет высказать то, что думает, он знает уйму вещей, уже позабытых или сознательно зачеркнутых нами, взрослыми.

Фильм, которого я, к сожалению, не сделал, да и сделать его невозможно, — это история сотни детей двух-трехлетнего возраста, живущих в огромном густонаселенном доме на окраине большого города.

Я бы показал жизнь этого большого дома, увиденную и придуманную детьми, — с любовными историями, с ненавистью и несчастьями, и все это на тех же лестницах или в садике перед домом.

Из всех моих замыслов этот да еще тот первый фильм-призрак постоянно посещают меня с миной глубокого упрека. Тут мог бы получиться очень трогательный фильм, безумный и раскованный, ибо мне кажется, что именно ребятня несет в себе огромное богатство, что у этих малышей внутри — в голове и в сердце — есть этакий сейфик с тайнами, которые постепенно раскроются.

Когда встречаю я на улице ребенка и он на мгновение останавливает на мне свой взгляд, потому что я улыбнулся ему и скорчил гримасу, а потом все оглядывается, хотя родители неумолимо тащат его за собой, вот тогда-то мне и начинает казаться, что сценка эта могла бы стать началом, попыткой, пусть даже неуклюжей, излить свою душу.

Поддавшись очарованию феллиниевской задумки, я подошел к своему трехлетнему сыну Саше и спросил его: «Что такое кот?» И вдруг я заметил, что глаза моего мальчика обратились с вопросом к окружающим взрослым, и один из них начал объяснять ему то, что должен был объяснить он сам, и, возможно, каким-то особенным, наивно-мудрым способом. Я оборвал эту взрослую подсказку и подумал с горечью: «А Феллини был прав. Мы нередко приучаем детей сызмальства к нашим подсказкам и убиваем в них творцов своего самостоятельного мира. И не каждый из них может устоять перед услужливо предлагаемыми готовыми клише... Каждый должен открывать истину сам, и от этого истина, оставаясь собой, никогда не будет скучна...»

Лишенное живых эмоций воспитание, основанное на назойливых подсказках, может дать совершенно противоположные результаты. Но я не считаю, что «стоит затронуть сферу эмоций, как она высвобождает энергию, и это всегда факт положительный». Разве Габриеле д'Аннунцио своей псевдопатриотической риторикой не затрагивал эмоций десятков тысяч людей? Но порожденная этим энергия вовсе не была положительной.

От нашего эпистолярного интервью с Феллини у меня осталось ощущение его постоянного упорства в отвержении каких-либо уже устоявшихся формул.

Для Феллини самостоятельность даже туманного, но собственного ответа или полуответа дороже самых ясных ответов, но выработанных другими людьми. Это упорство — не изворачивание, не нарочитая неуловимость, а мучительная работа собственной души, не перекладывающей ответственность за мир на чужие плечи. Феллини из инстинкта самосохранения не употребил бы, в отличие от меня, такого расхожего выражения, как «ответственность за мир». Но это не означает, что он этой ответственности избегает, — он избегает лишь громких слов об этой ответственности.

После интервью я перечитал еще раз книгу Феллини, и, несмотря на то что он на всякий случай со вздохом признался в своей «незрелости», я нашел у него любопытное определение одной из самых

опасных темных сил человечества — фашизма: «Извечные предпосылки к фашизму именно в провинциализме, в неумении людей понять свои конкретные реальные проблемы, в нежелании углублять — из-за лени, предрассудков, самомнения и соображений личного удобства — свои связи и отношения с жизнью. В том, как они кичатся своим невежеством, как стремятся утвердить себя и свою группу не с помощью силы, которую дают знания, способности, опыт, уважение к культуре, а посредством всяких уловок, хитрости, хвастовства, демонстрации не подлинных, а фальшивых добродетелей... Невозможно сражаться с фашизмом, не отождествляя его с тем, что есть глупого, подлого, трусливого в нас самих...»

Надо иметь мужество, чтобы так сказать, не переадресовывая свои обвинения по далеким адресам. Впрочем, для людей трусливых самый далекий адрес — это свой собственный.

По интервью с Феллини заметно, что он пытается отторгнуться от конкретных социальных определений, возможно, опасаясь риторики. Но говоря: «Мне всегда казалось безнадежным добираться до политических предпосылок, устанавливать диагнозы» — Феллини впадает в прямое противоречие со своей метафорой о фашистских иерархах, прыгающих в черной униформе сквозь огненные кольца. Ведь тут конкретная политическая предпосылка — фашизм, к которому Феллини питает нескрываемое отвращение.

Многие политические предпосылки вовсе не нуждаются, как говорит Феллини, в «остраненном взгляде». Достаточно взглянуть вполне конкретно на прошедшую мировую войну — или на потенциальную. Призрак ядерной войны сейчас навис над всем человечеством, грозя разрушить все культурные ценности, накопленные человечеством, в которые входят и лучшие фильмы самого Феллини. Феллини прекрасно это понимает, когда выражает свою боязнь того, что «когда-нибудь все покатится кувырком».

Чтобы выбраться из лабиринта, о котором говорит Феллини, нужна Ариаднина нить, а она сплетена не только из тончайших волокон интуиции, но и

из нитей социально-политических. Я полностью согласен с Феллини, когда он заявляет, что прекрасное не может не быть добрым. Но когда он говорит, что «ум — это добро», то, к сожалению, это вызывает сомнения. Разве изобретатель нейтронной бомбы Сэмюэл Коэн глуп? Конечно, в определенном смысле глуп, ибо собственное изобретение может уничтожить его самого. Злой ум в конце концов — это дикость. Но только добрый ум — это добро.

Среди миллионов километров развлекательных, а иногда разлагающих кинолент, опутавших весь земной шар, киноленты Феллини похожи на кардиограммы, запечатлевшие прерывистое, но постоянное биение большого, доброго сердца. В отличие от иных кинематографистов, не придающих никакого значения, кроме рекламного, своим интервью, Феллини серьезно относится не только к фильмам, но и к словам. Пример тому — книга Феллини «Делать фильм» и эти его ответы.

Сейчас Феллини — в предфильмии.

Станет ли его новый фильм таким, что он будет трогать человеческие сердца — и в Италии, и снова на каком-нибудь суденышке, окруженном айсбергами?

Семь футов под килем!

1982

Рядом с «Пастью ада»

Никарагуанские заметки

ВУЛКАНЫ ГНЕВА

Мы стояли около знаменитого никарагуанского вулкана, прозванного «Пастью ада». Пористые камни цвета пепла напоминали лунный пейзаж над зеленью долин, опахалами пальм отгоняющих от себя зловещее дыхание мрачного соседа. Резкий сухой ветер подхватывал белые тяжелые клубы дыма, вырывающиеся из кратера, и превращал их в облака, заслоняющие горизонт. Почернелый от времени крест, стоящий над пропастью, то выныривал из дыма, то вновь исчезал в нем. Из разверстых внутренностей земли шел удушливый серный запах, и сопровождавший нас молоденький солдат судорожно закашлялся, прикрывая рот оливковым беретом. Положенный на скалу автомат настороженно вглядывался дулом вниз, туда, откуда поднималось дыхание вулкана...

...История чем-то похожа на процессы, происходящие внутри земли. То затихающее, то бурное противоборство химических элементов, скапливание шекспировских «пузырей земли» приводят к извержениям, к катаклизмам. Но ни на земле, ни под землей нет ничего отдельного. Кто знает — может быть, на глубине земного шара, еще недоступной человеку, никарагуанский вулкан магическим образом подсоединен к Этне, а Этна — к своим камчатским братьям? Таким же магическим образом и судьбы разных народов подсоединены друг к другу.

Гигантский социальный катаклизм, разрушивший царский режим в России, поднял непредугадываемо огромные волны в магме вокруг ядра всей земли, и они продолжают вырываться то тут, то там сквозь трещины других прогнивших режимов. Но это не «экспорт» революций: вулканы экспортировать невозможно. Эксплуатация человека человеком, коррупция правящих классов, благоденствие

одних за счет других—вот первопричины выплесков вулканической лавы. А внешние поводы могут быть самыми разными: черви в борще на броненосце «Потемкин» или выстрел американского моряка в никарагуанского мальчишку, забрызгавшего грязью его клеши. Моряка подстерег и убил никарагуанец Дуино, отточив ручку старого сломанного зонтика. Если поверхность земли прогибается изнутри от накопившейся лавы, то достаточно и булавочного прокола — и вулкан прорвется.

Латинская Америка — континент, переполненный взаимосвязанными вулканами истории, как никакой другой. «Мы являемся нацией республик», — сказал когда-то Симон Боливар о народах этого континента. Испанское и португальское конкистадорство, экспансия США преподнесли народам парадоксальный подарок — ощущение латиноамериканского единства. Подавляя, забивая вглубь отдельные мятежи и восстания, угнетатели лишь способствовали разжиганию глубокого подземного огня.

Патагонцы, обтачивая осколки бутылок из-под «огненной воды», делали из них наконечники для стрел. Но вместе с «огненной водой» был завезен и общий язык, объединивший разноязыкие племена. Испанская культура, причудливо перемешавшаяся с фольклором аборигенов, стала выплавляться в культуру латиноамериканскую.

Постепенно нарастал бунт разума. Когда четверо латиноамериканских писателей — гватемалец Астуриас, кубинец Карпентьер, колумбиец Гарсиа Маркес, парагваец Роа Бастос — почти одновременно создали четыре романа, с убийственным сарказмом рисуя историю падения четырех метафорических диктаторов, они подписали диктатурам приговор истории. Всей шкурой чувствуя это, даже Пиночет в последнее время изо всех сил старается выглядеть либеральнее, а сальвадорская военщина, стирая деревни напалмом с лица земли, пытается инсценировать народную поддержку. Но трусливое ханжество исторических анахронизмов еще более подчеркивает то, что они — анахронизмы.

Исторические анахронизмы и есть родители вулканов народного гнева. Иногда такие вулканы ка-

жутся спящими или усыпленными, но они непременно проснутся. Вспомним Кубу, выплеснувшую лаву революции с гор Сьерра-Маэстра на роскошные особняки с бассейнами, на казино, кабаре и публичные дома. «Красная Куба», неожиданно оказавшаяся под самым носом США, — продукт вулканного извержения, подготовленного вовсе не «рукой Москвы». Первоначально кубинская революция отнюдь не была столь уж «красной». На путь социалистического развития Кубу толкнули объективные исторические условия, а также военно-экономическая блокада, попытка интервенции в Заливе свиней. Получилось почти по Маяковскому: «велели нам идти под красный флаг года боев, года недоеданий».

Ни трагическая смерть Че Гевары, ни фашистский путч в Чили, ни загадочная гибель панамского генерала Омара Торрихоса (о которой его брат прямо заявил, что это дело рук ЦРУ) не смогли изменить хода истории. Напротив, имена «команданте Че», Сальвадора Альенде стали символами продолжения борьбы. Никарагуанский поэт-революционер Лионель Ругама, убитый сомосовцами, по свидетельству очевидцев, все время повторял одну фразу: «Я хочу быть, как Че...» Но не фетишизм отдельных имен, а логика исторического развития привела к извержению нового вулкана — в Никарагуа. Да, конечно, тем, кто оказался погребенным под исторической лавой, извержение показалось «Пастью ада». Но подготовлено, обусловлено оно было прежде всего адскими условиями жизни народа.

Империализм — это производство вулканов.

НЕВЕСТА ГЕНЕРАЛА САНДИНО

— Сеньора, к вам гости...

Невеста генерала Сандино вышла из темной глубины своей бакалейной лавчонки и невольно зажмурилась от ударившего в глаза безжалостного света, опустив тяжелые морщинистые руки, обсыпанные коричневыми пятнышками неумолимой старости. Однако несмотря на прожитые восемьдесят с лишним лет, глаза у нее были похожи на два обкатанных временем, но свежих, будто только что

вынутых из воды, темных морских камушка. Вероятно, ей часто надоедают расспросами о той поре, когда еще девочкой она бегала по пыльным улочкам Никиноомо вместе с отчаянным мальчишкой — будущим легендарным героем, затем назвавшим ее, высокую, чуть угловатую провинциальную красавицу, своей невестой. Революция разбросала их в разные стороны, и он женился не на ней, а на телеграфистке, которой продиктовал сообщение об одной из первых своих побед. Но прошло столько лет, а ее до сих пор величают «невестой генерала Сандино».

Наверно, ей от этого тяжело, а может, она свыклась с этой ролью — ролью вечной невесты. Но что-то робко-печальное, как тень нестареющей боли, проскальзывает в ее взгляде, когда она показывает мне пожелтевшие письма молодого Сандино, где он называет ее своей единственной и просит ждать его возвращения из Гондураса. Нелегко быть одновременно вечной невестой и невенчанной вдовой.

— Я скоро умру, — говорит невеста Сандино. — Ноги почти уже не ходят. Надо бы отдать эти письма в музей, но мне жаль с ними расставаться, пока я жива. Когда умру, тогда пусть возьмут...

Я шел по улочкам Никиноомо, где стены выщерблены пулями — и тридцатых, и семидесятых годов. Новые пули попадали в старые раны. Труп предательски убитого Сандино стал для Анастасио Сомосы ступенькой к безраздельной власти диктатора. Если покопаться в истории, выяснится, что все диктаторы — более или менее замаскированные уголовники.

В монтажном зале никарагуанского института кинематографии прокручивали видеоленту «Свадьба дочери Сомосы». Фильм был сделан по заказу последнего диктатора — Анастасио Сомосы-младшего. Ленту крутили вручную, и можно было в любой момент ее убыстрить, остановить или вернуть назад. История гораздо неподатливее. Еще совсем недавнее прошлое выглядело, как давным-давно устаревший водевиль.

Сначала показали лицом «товар» — дочку Сомосы в короткой белой юбочке, с теннисной ракеткой. Затем появился «покупатель» — жених, тре-

нер-каратист, тоже с теннисной ракеткой, с декоративными мышцами и волевым подбородком супермена. Свадьба была на редкость занудной; честно говоря, я думал, что хотя бы в интимном кругу диктаторы умеют развлекаться живописнее. Сомоса с длинной шеей динозавра, на которую была посажена голова умильно настроенного бегемота, танцевал с невестой аргентинское танго, и за стеклами его роговых очков покачивались заплывшие благодушные глазки. Колышущимся задом диктатор чуть не сбил одну из свечей, стоявших вокруг десерта, и лишь в последнюю секунду рука лакея отдернула подсвечник. Окружение в смокингах и кружевных платьях тоже танцевало, как бы невзначай давая диктатору для его колыханий наибольшее пространство. Все это выглядело бы как свадьба мирных преуспевающих коммерсантов, если бы не знать, что их преуспеяние держалось на штыках и пытках электротоком. В подсвечниках на столе уже подрагивало вулканное пламя. Это был один из последних дней никарагуанской Помпеи.

...Я был в бункере, где прятался Сомоса, когда раскаленная лава подступила к самым окраинам Манагуа. Бункер, к моему удивлению, оказался не подземным, как я думал, читая газеты, но атмосфера была именно подземная. Внутри серого казарменного здания без окон скрывалось несколько комнат — кабинет, столовая, спальня, ванная и кухня. Был даже крошечный садик японского типа.

— Потрогайте, — предложил мне, улыбаясь, сопровождавший меня капитан.

Я потрогал одно растение, другое — все они были из пластика. Антинародная диктатура и есть пластиковый сад: сколько бы ни восторгались придворные подхалимы плодами диктатуры, их нельзя ни съесть, ни понюхать.

На кожаном кресле Сомосы осталась пулевая дырка — это выстрелил сандинистский боец, выстрелил от ярости, не найдя тирана в его логове. В ночь захвата бункера солдаты спали здесь, не снимая ботинок, кто в алькове Сомосы, кто на диване, кто на полу. В ванную с искусственными волнами выстроилась очередь. А какая-то бездомная женщина с ребенком прикорнула прямо в кресле

Сомосы, и ребенок прилежно расковыривал дырку, выколупывая набивку пальчиком.

Меня поразило то, что в бункере не было ни одной книги.

— Он не читал даже газет, потому что заранее знал, что в них будет написано, — презрительно сказал капитан.

Пластиковое генеалогическое древо семьи Сомосы было выдернуто из никарагуанской земли. А вот корни сандинистского движения оказались глубокими. Воскресший генерал, рассыпанный по тысячам лиц, входил в города под крики: «Сандино — сегодня, Сандино — всегда!» И наверно, выйдя из своей лавчонки и смешавшись с ликующей толпой, невеста генерала Сандино поняла, что наконец-то он вернулся, и заплакала от горя, что не сможет расшнуровать его высокие походные ботинки, нарисованные на плакатах...

НАСЛЕДИЕ ПЛАСТИКОВОЙ ДИНАСТИИ

Я жил рядом с бывшим бункером — в гостинице «Интерконтиненталь», стилизованном под ацтеков строении, белоснежно возвышающемся над развалинами. По трагическому совпадению эпицентр землетрясения 1972 года находился именно под центром города. Говорят, что здания здесь строились без какой бы то ни было сейсмической защиты. Семью Сомосы это не волновало — лицензии строительным фирмам раздавались за взятки. Суммы на реконструкцию, полученные от различных международных организаций и из благотворительных фондов, были беззастенчиво прикарманены. Зачем что-то реконструировать на земле, уходящей из-под ног?

Сегодня Манагуа — это кафкианский город, которого почти не существует. Некоторые семьи ютятся в относительно уцелевших банках, аптеках, магазинах, заросших всепроникающим бурьяном. Свежевыстиранные детские рубашонки качаются на бельевой веревке над вывеской бывшего кабаре. Берег озера, отравленного химикатами, завален металлоломом и гниющими отбросами. За городской чертой — постройки из ящичных досок и лис-

тов жести. Вдоль дороги в Никиноомо — странный поселок, издали напоминающий монгольские юрты, если бы юрты возводились из ржавого железа. Когда приближаешься, видишь, что это порыжевший от времени, потрескавшийся пенопласт — экспериментальные «иглу», присланные из ФРГ. Днем в них жарко, ночью холодно. Ливни льют сквозь трещины в подставляемые тазы. Матери костяными гребнями вычесывают из голов детей насекомых.

Я спросил у одного чумазого мальчугана, знает ли он происхождение слова «иглу». Нет, он никогда не слышал про эскимосов, не догадывается, что где-то есть другие иглу — из снега и льда. Он не знает, что есть другие страны. Не знает, что есть канализация, лифты, театры. Но он знает слово «Сомоса». Этим словом пугают детей.

Страшное наследие досталось революции от пластиковой династии. Революция начала с аграрной реформы и борьбы с неграмотностью.

— Революция дала нам землю, — сказал мне пожилой крестьянин недалеко от города Леон, вытирая рукавом рубахи пот со лба, изрезанного морщинами. — Я не очень разбираюсь в политике, но моя политика — это земля...

Один из работников института аграрной реформы пояснил:

— Мы делали нашу революцию без копирования других моделей. Точно так же проводим и аграрную реформу. Мы конфисковали только «асиенды» Сомосы и сбежавших сомосистов. Почему мы сделали эти «асиенды» государственными? Потому что это полностью подготовленные для коллективного труда плантации, которые структурально не могут быть разделены. Но если крестьянин не хочет идти в кооператив, его никто заставлять не будет. Вся аграрная реформа должна быть добровольной. Мы не навязываем народу никаких экономических схем. Мы стараемся строить экономику так, как диктуют народные нужды...

Он молод и честно признается в том, что еще не опытен. Чем-то он напоминает мне Максима, которого революция направила в государственный банк. Да, он неопытен, но у него есть та граждан-

ская страстность, без которой немыслимо чему-либо научиться. Он из тех, кто учится работой.

— Наша экономика и государственная, и кооперативная, и частная. Продуктовую проблему решают все три сектора. Частные цены на продукты мы контролируем государственными. Но импорт неумолимо падает. А без техники нельзя развивать ни сельское хозяйство, ни промышленность. Мы обязались выплатить 1600 миллионов долларов сомосовских долгов. Печально, что приходится платить по счетам негодяя. Реконструкция Манагуа должна обойтись еще примерно около четверти миллиарда. Эта реконструкция дала бы работу многим людям лет на пятнадцать. Но собственных материалов не хватает, а где взять валюту?.. Пентагон нас обвиняет, что мы вооружаемся. А как не вооружаться, если сомосисты то и дело вторгаются к нам с чужих территорий? Получается замкнутый круг, сначала нас вынуждают вооружаться, а потом в этом обвиняют. А мы не хотим воевать. Мы хотим строить...

На одной из улиц Манагуа я видел, как молоденькие солдаты высаживали цветы. Автоматы отдыхали на асфальте. Но раздалась команда, и солдаты попрыгали в машины, умчавшиеся туда, где, возможно, завязалась перестрелка. А цветы, посаженные уставшими от автоматов руками, остались и будут потихоньку расти.

Проходившая мимо старушка крестьянка поставила на асфальт свой дорожный баул и, привычно склонившись над землей, поправила несколько зеленых стебельков. Уловив мой любопытный взгляд, она сказала:

— Вокруг стебля надо сделать круговую ямочку, чтобы в ней задерживалась вода. А они насыпали землю слишком круто...

— Вы издалека? — спросил я.

— Издалека. Из-под Дириамбы. Меня послали лечиться от ревматизма. Теперь это бесплатно...

Старушка вытащила из пестренькой тряпицы бумажку и по складам прочла адрес больницы. Видно было, что читать она научилась совсем недавно.

Никарагуа хочет не воевать, а строить и высаживать цветы.

Никарагуа хочет лечить людей, которых раньше не лечил никто.

Никарагуа хочет читать и писать. Писать не только письма, но и стихи. Ведь стихи — тоже письма особого рода, адресованные всем другим людям.

ПОЭЗИЯ С УТРА ДО ВЕЧЕРА

«США — вот в грядущем захватчик прямой простодушной Америки нашей, туземной по крови, но испанской в душе, чья надежда — Христос...»

Так писал когда-то никарагуанский поэт Рубен Дарио, чьи стихи вдохновляли генерала Сандино в борьбе за независимость родины. Великая поэзия всегда родственна революции, ибо она, как и революция, — это тоже вулкан, вырвавшийся из народных недр. Декабристское движение рождалось под стихи Пушкина, Народническое движение — под стихи Некрасова, Октябрьская революция вошла в Зимний, распевая частушку Маяковского. Имя Пабло Неруды история объединила с именем Сальвадора Альенде.

Никарагуанская революция неотделима от имени Эрнесто Карденаля.

Он стоял рядом со мной на краю вулкана «Пасть ада» — поэт, священник и министр культуры нового Никарагуа — небольшого роста, с белоснежными волосами, вырывавшимися из-под сандинистского берета, и с такой же белоснежной бородой. На Карденале были холщовая крестьянская рубашка «котона», выцветшие джинсы, он безостановочно курил, и дым его сигарет вместе с подземным дымом становился частью облаков...

Более десяти лет Карденаль провел на острове Солентинама, принимая в церкви исповеди рыбаков и земледельцев, и эхо этих исповедей раздавалось в его стихах по всей Латинской Америке. Поэтические псалмы Карденаля больше походили на революционные призывы, чем на смиренные молитвы. «Ты, который не нуждаешься в секретной службе, почему ты знаешь секреты наших сердец?.. И ты сегодня подпольный бог... Почему же ты прячешь свое лицо, забывая, как нас преследуют и угнетают? Проснись и помоги нам!..»

Западногерманский профессор теологии Иоганн Баприст Метц сказал во время вручения Кардеталю премии мира во Франкфурте: «Политическая поэзия Карденаля старается не только «сорвать маску», не только обвинить, но прежде всего спасти. Главное действие его поэзии — это не агрессия, а защита...»

В роли министра культуры Карденалю приходится быть «ассенизатором и водовозом», ибо ему достались вместо культуры весьма пахучие авгиевы конюшни. Министерство находится в доме семейства Сомосы, том самом, где не так давно проходила свадьба его дочки. Во дворе — корявое дерево, по мистическому совпадению треснувшее и развалившееся в день, когда пуля возмездия нашла сбежавшего за границу диктатора.

Министерство культуры при Сомосе было непредставимо, ибо сама культура являлась «персоной нон грата». Не было ни национального театра, ни кинематографии, ни музеев. Писатели, не считая придворных одописцев, были или в тюрьме, или в эмиграции, на подпольном либо полуподпольном положении. То, что половина населения оставалась неграмотной, Сомосу устраивало. Но тяга к искусству таилась в душе и неграмотного народа: она пробивалась в грустных песнях, в резьбе по дереву, в народных вышивках и, наконец, в примитивной живописи.

Никарагуанская примитивная живопись похожа не на Руссо, не на Пиросмани, а на саму никарагуанскую природу с ее ярко-синими озерами, с красными и оранжевыми цветами, с белыми птицами, сидящими на спинах черных буйволов. Но кто мог покупать эти картины? Лишь редкие иностранные туристы и дипломаты — для экзотики. Революция принесла в примитивную живопись новые мотивы: восставшие крестьяне, вскинувшие свои мачете, трупы расстрелянных карателями, сандинисты, идущие сквозь джунгли...

На многих картинах мелькает фигурка в белой «котоне» и сандинистском берете — это Карденаль, ставший для народа, чьим единственным прибежищем была церковь, воплощением единства революции и христианства. Карденаль был первым, кто

сказал: «Для христиан быть с революцией — это быть верными Христу». Специфика событий в Никарагуа состоит, в частности, и в том, что, за исключением некоторых реакционных священников, церковь поддерживала и поддерживает революцию. Выражение «компаньеро падре» — «товарищ батюшка» — слышишь довольно часто.

Карденаль рассказывает:

— На острове Солентинама я долгое время был известен среди крестьян только как священник, а не поэт. Я думал, что им будет трудно понимать мои стихи, потому что там много слов не из крестьянского словаря. Но приехавшая ко мне в гости костариканская поэтесса Маура Хименес рассказала, что она организовала в Коста-Рике и Венесуэле поэтические мастерские для детей, и многие дети начали писать хорошие стихи. Я подумал: а почему бы не попробовать перенять этот опыт? Тогда я создал на острове первую в Никарагуа поэтическую мастерскую, объясняя основы поэзии взрослым крестьянам. И что бы вы думали — потихоньку они стали разбираться в чужих стихах и писать свои. Некоторые неграмотные учились писать сразу стихами.

— Лучшее из того, что было создано в мастерских, — продолжает Карденаль, — теперь опубликовано в Никарагуа, на Кубе и в других латиноамериканских странах, переведено в ГДР, в США. После победы революции мастерские поэзии были организованы во многих городах, селах, на фабриках, в армейских батальонах, в министерствах и даже в полицейских участках... Мыслимо ли было такое до революции?

— Карденаль сошел с ума со своими мастерскими, — раздраженно сказал мне один никарагуанский поэт. — Это не развитие культуры, а фарс. Нельзя писать стихи, делая по четыре ошибки в слове из трех букв. Недавно ко мне явился один солдат с поэмой, посвященной Че Геваре, и когда я ему сказал, что это очень плохо, он назвал меня «контрреволюционером»...

— Поэзия — это искусство немногих. Тысячи любителей при всем их желании никогда не станут «коллективным Рубеном Дарио». А Карденаль хо-

чет превратить мастерские поэзии в фабрику гениев...— желчно поддержала поэта поэтесса, запахиваясь в цыганскую цветастую шаль.

В этом скепсисе есть, конечно, свой резон. Но все-таки я разделяю больше увлеченность Карденаля, чем профессиональный скепсис. Я вообще замечаю, что скептиком быть легче. Мастерские, если они и не дадут гениальных мастеров слова, могут создать атмосферу для того, чтобы такие мастера появились со временем. Лишь бы не было ни зазнайства дилетантов, ни высокомерия профессионалов.

Революция — не панацея от человеческой зависти. Карденалю завидуют — его таланту, его национальной и международной славе, его рангу министра, хотя это не привилегия, а тяжкое бремя. Чужая зависть его глубоко ранит, ибо он беззащитен, как ребенок. Единственная его защита — это любовь народа, но иногда хочется просто любви. Жаль, что как католический священник он не имеет права на семью, — он был бы прекрасным отцом своих детей, как сейчас стал отцом стольких начинающих никарагуанских поэтов.

...Медноликая никарагуанка, похожая на старого индейского вождя, скрестив руки на груди, стояла у прохода амфитеатра, набитого народом, и напряженно вслушивалась в ритмические сочетания слов, доносившиеся с эстрады. Старуху уговаривали сесть, потому что она мешала, но она, казалось, не слышала ничего, кроме голосов, читающих стихи. Может быть, старуха вообще не знала, что такое стихи, и думала, что это песни — только без музыки. Непонятно было, нравится это старухе или не нравится, но она не уходила. Она не просто слушала — она внимала. Она вдумывалась. Она начинала хлопать позднее всех — и заканчивала хлопать позднее всех. Может быть, она впервые поняла, что соединение ладоней есть выражение благодарности. А закончив хлопать, она прятала свои пальцы с обломанными крестьянской работой ногтями и снова стояла, как олицетворение внимания.

Это происходило на поэтическом марафоне, посвященном 115-й годовщине со дня рождения Дарио, в городе его имени. Марафон начался в десять

утра и продолжался до восьми вечера. Из двух тысяч слушателей — крестьян, солдат, школьников, рабочих — многие видели живых поэтов впервые. И для многих оказалось потрясением то, что люди, сочинившие эти песни без музыки, тоже были крестьянами, рабочими, солдатами, школьниками и читали не на птичьем, а на простом человеческом языке, где главными были такие насущные слова, как «любовь», «земля», «кровь», «революция».

Очаровательно неуклюжая толстуха в форме народной милиции декламировала так грозно, что револьвер в кобуре подпрыгивал на ее мощном бедре. Старик крестьянин в соломенной шляпе, из-под которой вспыхивали глаза местного Савонаролы, костлявым кулаком грозил тем, кто у него снова хотел бы отобрать землю. Рифмы были сомнительными, а вот кулак был небольшой, но крепкий. Большеглазая школьница в белых носочках полупела тоненьким голосом о том, что, когда она идет по земле, под ее ногами вздрагивают мертвые. Меня поразило, что многие стихи были посвящены угрозе ядерной катастрофы: казалось бы, у никарагуанцев столько своих собственных локальных трагедий, что они могли бы забыть о страшной тени потенциальной мировой трагедии. Но эта тень сейчас стала настолько реальной, что сгибает своей тяжестью каждую травинку на земле. Наверно, та меднолицая никарагуанка находится в счастливом неведении, не зная, что такое атомная бомба. Но что такое бомба, она уже знает...

Читал Эрнесто Карденаль с глазами, полными отцовских слез счастья, ибо этот марафон стал и победой революции, и его личной победой. Читал много раз сидевший в тюрьме поэт Карлос Ригби, праправнук завезенных из Африки рабов, белоснежно сверкая зубами и встряхивая черными джунглями курчавых волос. Читал бородатый врач Фернандо Сильва, когда-то извлекавший осколки стекла из налетевшего с разбега на прозрачную дверь младшего сына Сомосы. Когда Сомоса и его челядь вперлись в операционную, он выгнал их, бросив в лицо диктатору: «Диктатор здесь — я...»

Читала заместитель министра культуры — модильяниевская красавица Дейзи Самора, которая

была диктором подпольного сандинистского радио. Однажды их маленький отряд окружили в горах национальные гвардейцы. Гвардейцев было человек двести, а сандинистов — всего несколько человек. Патроны кончались. Командир отряда отдал приказ: последнюю пулю в себя, только бы не попасться в руки палачам. Самору и ее товарищей спасло горное эхо. Когда сандинисты в несколько голосов закричали: «Вива Никарагуа либре!» — эхо усилило их голоса во сто крат, и гвардейцы отступили.

Читали иностранные гости:
высокий худющий кубинец Роберто Фернандес Ретамар с донкихотовским профилем; статуэточно изящный венесуэльский профессор Хоакин Марио Соса; тяжеловесный, по-безуховски неловкий мексиканец Пачеко; угрюмо-лукавый гондурасец Роберто Соса; печально-сдержанный аргентинец Хуан Хельман; мрачный перуанский красавец Сиснерос... Писатели Латинской Америки, почтительно склоняясь перед тенью Рубена Дарио, не склонились перед тенью агрессии, висящей над Никарагуа, и приехали к своим единоязычным братьям. В этом единстве латиноамериканских писателей я увидел прообраз грядущего могучего единства народов страдающего, но не сдающегося и борющегося континента.

...А та медноликая никарагуанка все стояла и слушала стихи, пока палящее солнце над ее седой головой не сменилось потемневшим небом с освежающе проступившими звездами. Поэзия подарила ей себя слишком поздно. Но, может быть, в недалекий свой смертный час, перебирая немногие радости, выпавшие на ее крестьянскую долю, она вспомнит этот день и слова, влетевшие в ее душу, как в незакрытое окно на свет уже гаснущей, но все еще мерцающей лампы.

В СТЕНАХ СТАРОЙ АСИЕНДЫ

«Среди всего прочего у революции есть два принципа, которые полностью разбивают ее современных оппонентов: интеллигентность власти и интеллигентность народа. Эти два принципа могут

сжаться в один: интеллигентность власти народа. А этот принцип может в свою очередь дойти до своего корня: интеллигенция...»

Так сказал в своих «Заметках о революции» живой никарагуанский классик Хосе Коронель Уртечо, которому сейчас 76 лет. В двадцать один год он вместе с другим молодым поэтом — Луисом Альерто Кабралесом сформировал никарагуанское литературное движение «Авангард» и с той поры стал духовным отцом не одного, а нескольких поколений. Блистательно владея современной рифменной инструментовкой, он раздвинул возможности латиноамериканского стиха, дав ему свободу реалистического, интонационного верлибра.

Дон Хосе, как его уважительно называют, в течение последних тридцати лет безвыездно живет со своей семьей на «гранхе» в районе реки Сан-Хуан. После революции эту «гранху» он отдал государству, сохранив за собой лишь старую асиенду. Дон Хосе никогда не декларировал того, что он революционный поэт, но воспитывал своими стихами в самые мрачные годы тирании любовь к народу, к свободе, а это было и остается революционным делом.

Его дом служит местом паломничества и писателей, и читателей. В такое паломничество отправились поэты Фернандо Сильва, Хуан Хельман, критик Карлос Ринкон и я. На катере «Солентинама» мы плыли по неоглядному озеру Никарагуа, похожему на Байкал, с той только разницей, что по берегам росли не сосны и лиственницы, а королевские пальмы и манговые деревья. Из воды то и дело высовывались уникальные пресноводные акулы, отнюдь не располагавшие к купанию, несмотря на жару. Никарагуанская природа, расстилавшая перед нами свои радужные краски, казалась райским пейзажем, написанным кистью великого примитивиста. Лишь автоматы в руках сопровождавших нас солдат напоминали о том, что мы далеко не в раю.

Мы сделали остановку на острове Солентинама, зашли в небольшую церквушку, где когда-то читал проповеди Эрнесто Карденаль. Стены церквушки были расписаны чудесными детскими рисунками, а неподалеку в солдатском общежитии была выстав-

ка живописи островитян. В хижине одного из них на настенном календаре я прочел такую запись: «После уборки черной фасоли приступить к живописи. Написать десять картин до сбора плодов манго».

Благоговейно сохраняется скромный домик, где более десяти лет жил «компаньеро падре». Недоброжелателям министра культуры пришлось бы туго, если бы их язвительные замечания в его адрес услышали местные поэты и художники, воспитанные Карденалем. Здесь запланировано создание дома творчества никарагуанских писателей, и лучшего места не найти.

Поздним вечером, вспугивая стаи диких гусей, из реки Сан-Хуан мы вплыли в узенькую речушку Медио Кесо, где в свете ручного фонаря зеленовато загорались глаза лениво уползающих в камыши крокодилов. Подняв автоматы, нас приветствовали пограничники в камуфляжных куртках. Одному из группы было лет пятнадцать. Это была пограничная зона.

Катер ткнулся в причал около еще более узкого, чем река, канала. Как только движение, а вместе с ним и ветер прекратились, нас сразу облепили москиты. Мы пересели в лодку и под мерное шлепанье весел по черной, пересыпанной звездами и глазами крокодилов воде поплыли на запах домашнего очага, на ржание лошадей и мычание коров.

Дон Хосе стоял на берегу в берете, прикрывавшем его седину, и суковатым посохом показал нам невидимую для нас тропинку, ведущую к дому. Войдя в дом и вглядевшись в лицо хозяина, я вздрогнул — до чего он был похож на моего грузинского друга Гоги Жоржолиани. Я вспомнил о таинственной связи грузинской и баскских кровей и выпалил дону Хосе о том, что у него есть двойник в Грузии.

— Дейзи Самора, которая была в Грузии, мне уже говорила об этом, — улыбнулся дон Хосе. — Но вы не делаете этим комплимента вашему грузинскому другу...

И мне сразу стало с ним легко. С большими поэтами вообще легко в личном общении. Они никогда не давят своим величием, поскольку не думают

о нем. Их головы заняты более важными мыслями. Как только поймаете какого-нибудь поэта на величавости, задумайтесь: а так ли уж он велик на самом деле?..

Еще одно свойство больших поэтов: они по-детски любопытны к новым людям. Это любопытство светилось в карих, прощупывающих глазах дона Хосе, когда он заботливо рассаживал нас в традиционные для асиенд плетеные кресла-качалки и разливал в бокалы один из самых замечательных напитков в мире — никарагуанский экстрасухой ром «Флор де канья». Подоконники террасы были завалены коробками с гвоздями и винтиками, дробью и рыболовными крючками, баночками с ружейным маслом, скляночками с корешками и сушеными травами: так живут, когда магазины далеко. Все стены в доме были заставлены прогибающимися книжными стеллажами. Неразрезанных книг не было.

На мою просьбу назвать лучших никарагуанских поэтов дон Хосе, рассмеявшись, ответил:

— Все хорошие... И все самые лучшие...

И сразу перевел разговор на другую тему:

— Вы слышали, что случилось сегодня в Манагуа?

Нет, мы не слышали. Во время мирной манифестации, когда демонстранты шли мимо оппозиционной газеты «Ла пренса» и кто-то из них под ободрительные крики швырнул в окно бананом, из дверей газеты вышел охранник и выстрелил в толпу. Был тяжело ранен телевизионный оператор. Возмущенный народ требует закрыть «Ла пренсу».

В Никарагуа три крупные национальные газеты — оппозиционная «Ла пренса», независимая «Нуэво диарио» и правительственная «Баррикада» — по историческому парадоксу редактируемые близкими родственниками из семьи Чаморро, стоящими на разных политических позициях. Под тревожный голос комментатора из включенного старенького радиоприемника на террасе асиенды дона Хосе завязался разговор совсем не о литературе, а о вулканической действительности, окружавшей нас. Ее вулканизм подчеркивался еще и тем, что одновременно с приемником был включен и телеви-

зор, передававший из соседней страны выступление правого кандидата в президенты, требующего санкций против Никарагуа.

А голоса на террасе были такие:

— Правильно требует народ — надо закрыть это змеиное гнездо, «Ла пренсу».

— Терпение, мой друг, терпение... А как же свобода слова?

— От такой свободы слова до стрельбы по народу — один шаг...

— Но нетерпимость тоже страшна. Слепая мстительность может привести к тому, что не разберешься, кто друг, кто враг.

— Мне, например, это ясно...

— А ты кто — бог? Даже ему, думаю, не все ясно...

— У нас две угрозы — внешние контрреволюционеры и внутренние... С внешними нам пока еще не справиться, а вот с внутренними чикаться нечего!

— Спрямляешь... Внешний враг — это харибда. А вот внутри у нас даже не одна, а множество сцилл...

— Ага, вот видишь, до чего довела нас наша терпимость.

— А ты чего хочешь — опять диктатуры?!

— Диктатуры народа!

— Но ведь народ многолик...

— Бесконтрольная многоликость — это хаос. А нам нужна дисциплина.

— Согласен. Но дисциплина сознательного человека — это его свобода.

— Сознательность надо еще вбить в некоторые головы. И молоток взять потяжелее!

— Но так можно переломать много голов. А молотком новых голов не сколотишь... Нельзя только за то, что человек критикует наши недостатки, бухать его молотком по голове!

— Ты меня не искажай... Я против примиренчества с вражеской критикой. Примиренчество — это сцилла...

— А другая сцилла — нетерпимость. Нельзя примиряться с критикой злобной. Как нельзя дойти до того, чтобы прикрыть любую критику...

(В связи с введением чрезвычайного положения

в Никарагуа некоторые реакционные газеты Запада обвиняли никарагуанское правительство в зажиме критики. Но кто вынудил никарагуанцев ввести чрезвычайное положение, как не агрессивные круги, стоящие за этими газетами? Когда происходил описываемый мной разговор, чрезвычайного положения еще не было. Но угрожающая ситуация все нарастала...— *Е. Е.)*

— А примиренчество с частным производством — это не сцилла?

— Сцилла. Но и тут есть другая сцилла — в случае нетерпимого контроля частное производство захиреет, развалится.

— Ну и пусть разваливается. Туда ему и дорога. Любое частное производство — это эксплуатация...

— А что будет делать государство? Заниматься и обороной, и пуговицами от штанов?

Слушая эти нескончаемые споры, дон Хосе заметил:

— Честно говоря, во мне самом борются и терпимость, и нетерпимость. Даже в семейной жизни, хотя мы прожили с женой более полусотни лет. А вот, кстати, и она...

У жены дона Хосе большие красные руки, привыкшие к мотыге, и к дойке коров, и к стирке. Она внесла свою реплику:

— Мне все равно, кто будет делать пуговицы, лишь бы они держались... Кстати, Хосе, у тебя опять нет пуговицы на рубашке... Прошу к столу...

Поразительное крестьянское свойство никарагуанского стола: одну тарелку обычно ставят на двоих и едят руками.

— Есть еще враги, кроме прямых контрреволюционеров, — сказал дон Хосе. — Это псевдореволюционеры — так называемые «революционеры последнего часа». У них не идеология, а хамелеонология... Они так и лезут из всех щелей на государственные посты, оттирая тех, кто действительно делал революцию.

— А есть такие хамелеоны среди поэтов?

Дон Хосе усмехнулся:

— Ну, что вы... Я же вам сказал, что все поэты — хорошие...

Из соседней страны по телевизору показывали

возвращение местного официального поэта из Испании, где ему была вручена какая-то премия. Поэт загорал во вспышках фоторепортеров. Его набриолиненный пробор был ювелирен, как его лучшая строка. Вытюженностью и прилизанностью он был похож на банковского клерка, тайно мечтающего жениться на хозяйской дочке. Под напускной независимостью проглядывало тщательно скрываемое подобострастие перед сильными мира сего. Кандидат в президенты, только что метавший громы и молнии в сторону никарагуанской революции, тряс руку лауреата. Они напоминали служащих одного и того же банка, только разных рангов.

— Что вы чувствовали в Испании? — спросил корреспондент.

— Тоску по родине, — с достоинством ответил поэт. — Мне недоставало наших родных пальм...

— Как вы расцениваете эту премию?

— Как премию всей нашей литературе, нашей демократии, — скромно потупился поэт.

— В чем вы видите задачу поэта?

— В том, чтобы родная природа пела моим голосом...

И лауреат, томно закатив глаза, как спародированный Рудольфо Валентино, открыл розовые губки, и из них полилось нечто сиропное...

— И этот — хороший поэт? — спросил я у дона Хосе.

Он лукаво прищурился.

— И этот — хороший... Для таких же хороших, как он...

Аргентинцу Хуану Хельману и мне отвели для ночлега боковую комнатку. Перед сном я выстирал рубашку, повесил ее на террасе, и, когда воцарилась тишина, стало слышно, как капли с рубашки мерно шлепаются на пол. А еще мне показалось, что я слышу какие-то странные скрипы. Я повернулся к Хуану — над его кроватью мерцал крохотный алый светлячок сигареты.

— Слышишь? — спросил я шепотом. — Кто-то ходит...

— Слышу, — тоже шепотом ответил Хуан.

Раздался явственный треск, как будто кто-то пробравшийся в асиенду неловко оступился. Затем

все стихло. Этот невидимый «кто-то» замер. Потом снова начались скрипы, похожие на вкрадчивые шаги. Хуан на цыпочках подошел к двери, резко дернул за ручку.

— Никого... А я, признаться, подумал, что это сомосисты. Тут их кишмя кишит. Рука по подпольной привычке даже нырнула под подушку за револьвером, а его нет...

— Опять шаги... — вздрогнул я, услыша поскрипывание.

— Это не шаги, — улыбнулся Хуан. — Это асиенда потягивается и скрипит старыми костями во сне. Это симфония асиенды. Я уже почти забыл эту музыку. Последний раз я ее слышал в ранчо на берегу Ла-Платы. Но это было давно...

Еще долго не спал Хуан, и светлячок сигареты кружился вокруг его невидимого в темноте лица. И еще долго не спал я, слушая, как вскрикивают души бывших деревьев в рассохшихся стенах старой асиенды.

«МОНДОНГЕРИЯ МЭРИ»

На окраине Манагуа есть очаровательный грязненький ресторанчик «Мондонгерия Мэри». Здесь готовят знаменитый суп из требухи — мондонго, в ароматном пару покачиваются лица люмпенов, сутенеров, художников и редких туристов. За столом напротив «сливалась с народом» группа любопытно и боязливо озирающихся американцев — членов делегации лютеран.

Один из них, приняв меня за соотечественника, обратился ко мне по-английски:

— Скажите, вы из нашего посольства?

— Ага... — сказал я, зачерпывая ложкой золотистый мондонго.

— А не подскажете ли вы, где здесь...— он замялся, — «параллельный рынок»? Говорят, там можно обменять доллары значительно выгодней, чем в банке...

Я повернулся и подумал: до чего же разложился мир, если даже смиренные лютеране интересуются черным рынком, да еще деликатно называя его «параллельным».

Решив продолжать игру до конца, я сурово заметил по-английски:

— Наше правительство не одобряет таких рискованных поступков. Это может подорвать престиж Соединенных Штатов...

Лютеранин забеспокоился:

— Ну что вы!.. Я просто так — поинтересовался...

Параллельный рынок, параллельная рваческая психология — вот что часто скрывается под ханжеством проповедей — и церковных, и политических. И это отнюдь не считается грехом. Я вспомнил, как в городке Дириамба за деревянными покачивающимися над толпой мадоннами ползли бедные люди с завязанными глазами, до крови обдирая себе колени. Они считали себя грешниками, а какие у них были грехи по сравнению с тем, когда с американских вертолетов летят на деревни Сальвадора напалмовые бомбы...

Диктаторы Сальвадора, Гватемалы обвиняют революционеров в подрывной деятельности. Но разве любая тирания не есть ежедневная подрывная деятельность против собственного народа?

В мондонгерию вошел бродячий певец. В его лохматые волосы впутались стебли бурьяна, может быть, с одного из пустырей разрушенного Манагуа, где он ночевал. Певец ударил по струнам гитары, на которой был нарисован Че Гевара в берете со звездой, и запел хриплым, сорванным голосом:

— Я не хочу нигде быть иностранцем...

В этом простодушном припеве — правда истории. Даже с тупой точки зрения национального эгоизма сейчас спасительно только интернациональное мышление. Судьба всего человечества висела на волоске во время «карибского кризиса». Сейчас хотят искусственно создать никарагуанский кризис. Неужели плеснут напалмом на страницы школьных тетрадок, где пожилые никарагуанские крестьяне пишут свои первые стихи?

Но если, не дай бог, случится такое — на огненный вулкан с неба ответит вулкан народного гнева, и генерал Сандино снова зашнурует свои высокие походные ботинки, и седая вечная невеста благословит его.

1982

СОДЕРЖАНИЕ

Евгений Александрович Евтушенко

ВОЙНА — ЭТО АНТИКУЛЬТУРА

Редактор Ф. Л. Цыпкина
Художественный редактор В. М. Носенко
Технический редактор И. И. Капитонова
Корректор З. И. Шехмейстер

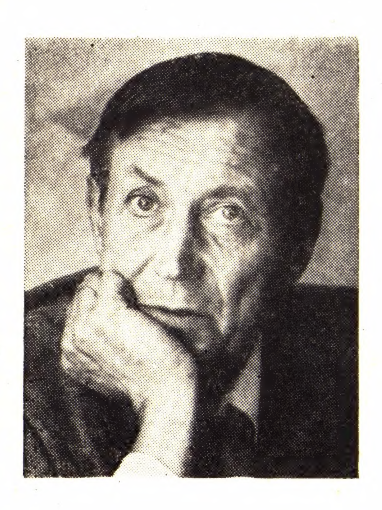
ИБ № 3530
Сдано в набор 20.01.83. Подп. в печать 05.07.83. А01364. Формат 84×100/32. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 5,85. Усл. кр.-отт. 6,15. Уч.-изд. л. 5,79. Тираж 100 000 экз. Заказ 1417. Цена 25 к. Изд. инд. ХД-469.

Издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.

25 к.

ПО ТУ СТОРОНУ ПО ТУ СТОРОНУ ПО ТУ СТОРОНУ ПО ТУ СТОРОН



Евгений Александрович Евтушенко родился 18 июля 1933 года на станции Зима Иркутской области. Первые стихи опубликованы в 1949 году в газете «Советский спорт». Первая книга стихов «Разведчики грядущего» издана в 1952 году. С тех пор вышло 34 книги стихоз, две книги литературно-публицистических эссе, роман «Ягодные места», повести «Пирл Харбор», «Ардабиола». Евтушенко — автор сценария фильма «Я — Куба», поставленного М. Калатозовым и С. Урусевским; сыграл главную роль — К. Циолковского в фильме С. Кулиша «Взлет». Евтушенко — автор фотовыставки «Невидимые нити», демонстрировавшейся в 14 городах Советского Союза, а также в Италии и в Англии. В настоящее время как режиссер-постановщик ставит фильм «Детский сад» по собственному сценарию.

Е. Евтушенко — член правления СП СССР, председатель совета по грузинской литературе.

Награжден орденами Трудового Красного Знамени, «Знак Почета».

СОВЕТСКАЯ РОССИЯ